Înalta RESPONSABILITATE

Timp de două zile, la 20 şi 21 februarie, istorica sală a Marii Adunări Naţionale a fost un amfiteatru pentru studenţii întregii Românii Socialiste. Important eveniment în viaţa universitară, cea de a VI-a Conferinţă a U.A.S.R. a coincis cu împlinirea unui deceniu de activitate a asociaţiilor studenţilor; prilejul a fost folosit pentru a arunca o privire asupra activităţii desfăşurate în ultimii ani de către asociaţiile studenţeşti cu elanul viu al tinereţii, cu încrederea neţărmurită în călăuza noastră încercată, Partidul Comunist Român, cu convingerea că viitorul ne aparţine.

Faptul că am avut cinstea şi bucuria de a asculta cuvîntul tovarăşului Nicolae Ceauşescu, secretar general al C.C. al P.C.R., rostit de la tribuna acestei adunări de lucru a studenţimii române, ne-a dat încă o dată prilejul de a medita la deosebita dragoste şi grijă cu care partidul călăuzeşte procesul de formare a viitorilor specialişti necesari economiei şi culturii noastre. Înaltele aprecieri, observaţiile critice şi îndrumările atente primite de întregul nostru tineret universitar vor da, cu certitudine, un nou şi puternic avînt activităţii studenţilor şi asociaţiilor lor, rîvnei de a închina patriei socialiste toată puterea minţii şi braţelor noastre.

A studia, a te pregăti pentru o muncă intelectuală, este un act conştient de înaltă responsabilitate. Aceasta cu atît mai mult în acest ev de radicale prefaceri înnoitoare datorate eforturilor, hărniciei şi talentului întregului popor, condus cu înţelepciune şi clarviziune de partid. An după an, dinamica realităţii noastre solicită, cadrelor din toate domeniile economiei şi culturii, contribuţia tot mai competentă, aripa inspiraţiei, modestia dăruirii, focul marilor idealuri lucide.

În cîmpul de activitate, practic infinit, care ne aşteaptă, oferind generoasa făgăduinţă a afirmării maxime pentru capacităţile fiecăruia din noi, vedem viitorul nostru împletit cu viitorul luminos al patriei. Ne este tuturor clar că Republica Socialistă România va încorpora fiecare cunoştinţă preţioasă de care dispunem într-o treaptă pe drumul ascensiunii şi desăvîrşirii ei. Iată de ce sîntem hotărîţi să dăm fiecărei ore de curs o valoare aur, să efectuăm fiecare lucrare de control în lumina lucrărilor la scara 1/1 a realităţii şi, în general, să îndeplinim toate îndatoririle profesionale studenţeşti gîndindu-ne la anii ce vin, la timpul cînd din fiecare sămînţă a cunoaşterii vor trebui să răsară noi valori, noi bunuri destinate poporului, îmbogăţirii şi înfrumuseţării vieţii sale.

Nimic nu ne însufleţeşte mai mult decît dorinţa de a ne ridica, cu energie, exigenţă şi pasiune, la înălţimea uriaşei încrederi pe care ne-o acordă partidul, a justifica întru totul speranţele puse în noi de părinţii noştri, de profesorii noştri, de toţi oamenii muncii, autorii — înzestraţi cu geniu — ai măreţului tablou al României contemporane.

Conştienţi de rezonanţa solemnă a cuvîntului nostru, ne angajăm să facem din anii studenţiei rampa de lansare a unor tinere cadre de specialişti, temeinic pregătiţi, deschizători de drumuri cutezătoare în ştiinţă, în tehnică, în artă, oameni cu larg orizont de cultură şi de o înaltă ţinută etică, intelectuali capabili să ducă mai departe, cu cinste şi strălucire, ştafeta marilor noştri înaintaşi.

Cea de-a VI-a Conferinţă pe ţară a U.A.S.R. a făcut bilanţul experienţei ultimilor ani, aruncînd lumina proiectorului asupra drumului pe care se angajează întreaga studenţime română. Sinteza, esenţa acestei mari manifestări de responsabilitate colectivă, nu poate fi decît una: hotărîrea noastră de a munci şi a ne desăvîrşi astfel încît mîine, cînd aceşti cinci ani de studiu se vor cristaliza în contribuţii substanţiale, de înaltă calificare şi eficienţă, la munca însufleţită a întregului popor, absolvenţii institutelor noastre de învăţămînt superior să aducă, retrospectiv, prin întreaga lor prezenţă socială, un elogios şi bine meritat calificativ studenţiei — această minunată călătorie a tinereţii în oceanul infinit al cunoaşterii.

GRIGORE ALBU
pe vatra ţării

Stăteam la prînz — adaos mult de soare
C-un meşteşug de cărţi în buzunare
Privind în jos şi-n sus era pămîntul.

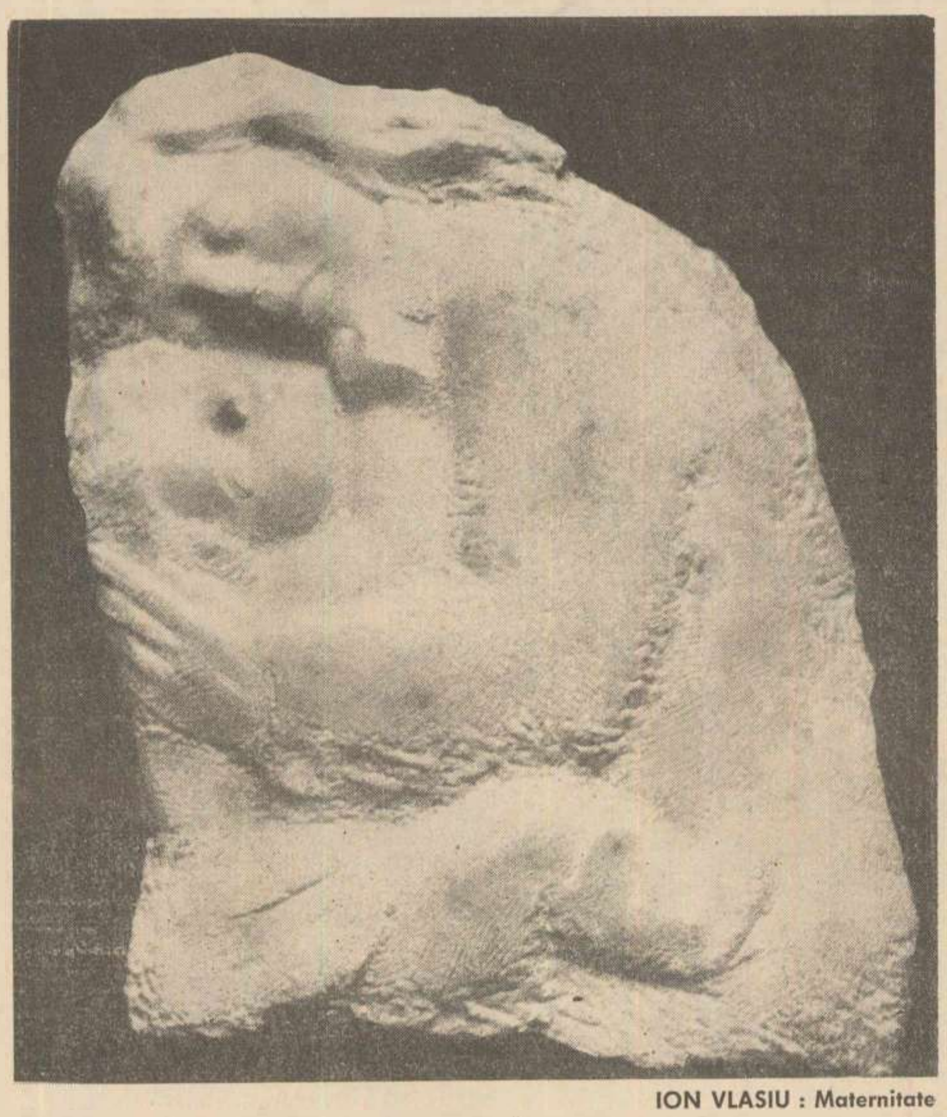
Nimic în urmă. Totul înainte
Curgea, curgea tremurător ca vîntul
Şi mă lovea în gînduri şi cuvinte.

Trăiam ciudat o răsturnare bună
În care unii se pierdeau prin gheaţă.
Zăpada lucea limpede la faţă
Şi pomii goi sunau după furtună.

În gestu-acela nu era povaţă
Departe de-a fi semn să mă supună
Stăteam la prînz, cu ziua împreună,
Pe vatra ţării strînşi ca-ntr-o prefaţă.

GABRIELA MELINESCU
rîul

Tu mie îmi erai destinat.
O febră vine şi mari roţi
tai pămîntul
Îngheaţă braţele cu care tu înoţi.
Lemne, falange
voi pipăiţi frunza cu mînă omenească.
Şi eu în apă arunc obiecte ca Ondine
sufletul trupul să mi-l recunoască.
Arunc în apă băncile pe care-am stat
şi iarba nimănui. Şi cristalinul
ca o monedă antică s-a dilatat
spre chipul care mi l-a dat destinul.
Arătîndu-te mă simt legată
de marginile unei sfere
atît de singură
adulmecată de animalele acestei ere.
Arunc în apă hainele
şi ele îmi tîrăsc trupul de tine nestrigat
şi mi-l dizolvă apa chemindu-te,
tu
mie îmi erai destinat.



ION VLASIU : Maternitate

FEBRUARIE REFLEXE '67 LA NICOLINA

Încă pe cele dintîi cărări ale copilăriei întîlnim, nimbate nu rareori de mit, urme dintre cele mai glorioase din istoria patriei şi poporului nostru. Portretele eroilor îţi devin familiare, aparţin unor oameni care ţi se par aproape, visezi că ai dat mîna cu ei şi tot ceea ce ştii despre strădania lor, despre faptele care-i integrează în istorie, îţi apar, parcă, istorisite chiar de ei, cîndva, de mult, cînd te-au luat pe genunchi legănîndu-te. Dar nu... Mulţi dintre ei nu mai sînt. Au luptat ca să îţi poată povesti despre tot, dar dimineţile tale liniştite i-au costat viaţa.

În '33 au căzut mulţi. Sînt cuvinte pe care începi să le uiţi dar pe care ei le-au scandat în lozinci protestatare: foame, mizerie, exploatare... Erau sute, mii de ceferişti, reprezentanţi ai altor cîtorva milioane de muritori de foame. Mai ţii minte fotografia din manualul de şcoală, din cărţi, din ziare, mai ţii minte fotografia lui Ilie Pintilie? Probabil că vei răspunde: da, sînt chiar sigur că vei răspunde: da. Îl cunoşti, însă, doar fotografia, eventual biografia. Dar trăiesc oameni care în acel '33 şi-au legat de acest luptător comunist exemplar tot ceea ce se defineşte prin curaj, demnitate, încredere, voinţă, convingere că lupta are un scop înalt, mai presus de orice.

• continuare în pag. 228

GEO DUMITRESCU
ALBATROS
Mica istorie a unui grup şi a unei reviste studenţeşti

Revenim deci la întrebarea de început a „simultanului" apărut cu cîtva timp în urmă în aceste coloane (v. *Amfiteatru*, nr. 11, noiembrie 1966), căreia îi răspundeam atunci, pentru moment, printr-o promisiune. Rîndurile care urmează aici (scrise tot atunci) constituie, aşadar, prin toate condiţiile alcătuirii lor, continuarea, mai bine zis, preambulul acelei convorbiri, cadrul, ţinuta şi tonul lor rămînînd acelaşi, mai aproape de mărturisire, din păcate, decît (cum ar fi fost, poate, mai bine) de reconstituirea sobră, obiectiv-documentară. Ele n-au altă justificare decît încercarea de a răspunde nobilei curiozităţi studioase, manifestată atunci de tinerii noştri colegi, printr-o măruntă contribuţie, de amănunt, la reconstituirea unei epoci şi a determinărilor ei, la explicarea în context istoric, politic, moral, a ivirii

• continuare în pag. 230

aveţi SENTIMENTUL ISTORIEI?

Un tînăr, cu emoţia examenului înscrisă în cutele timpurii ale frunţii, se opreşte şi citeşte o dreptunghiulară placă comemorativă. Un petec de piatră, anume aşezat spre a purta sub ploaie, zăpadă sau arşiţă, cîteva cuvinte despre dîrzenia, suferinţele şi împlinirile celor care au ctitorit prin vreme şi fapte, sfînta fiinţă a unui pămînt românesc, cutreierat în adîncuri de sîngele şi sudoarea strămoşilor noştri.

M-am apropiat de tînăr şi i-am cerut o deslușire. Am aflat astfel că e firesc sentimentul istoriei la 20 de ani sau la vîrste înrudite, că, pentru cei ce o făuresc cu creierul, sufletul şi mîinile lor, istoria este o prezenţă continuă şi că generaţia lui '44 ştie ce are de făcut, fiecare fiind omul potrivit la locul potrivit. Astfel, curenţii puternici ai istoriei împrospătează societatea românească, astăzi la acea înălţime pe care i-o conferă victoriile sale, permanent hrănite din solul fertil al dragostei şi încrederii în Partidul Comunist Român.

Şi acum să dăm cuvîntul studenţilor.

MIHAELA TOROIPAN — anul V — Facultatea de Ştiinţe Juridice.

Trebuie să mărturisesc, mai curînd cu părere de rău decît cu ruşine, că în şcoala medie eram o elevă „slabă la istorie". Memoram mecanic, superficial, neaderent. Odată, însă, cu prilejul unei excursii la Călugăreni, am avut o firească dar acută emoţie la gîndul că fiecare fir de ţărînă din pămîntul pe care-l călcăm era îmbibat de sîngele strămoşilor mei, ridicaţi să-şi apere cu arma în mînă libertatea şi dreptul la viaţă al urmaşilor lor. Atunci am cunoscut probabil pentru prima oară sentimentul istoriei.

Cîţiva ani mai tîrziu, într-o vară, aflîndu-mă într-o tabără studenţească şi lucrînd în cadrul acţiunilor de muncă patriotică, la strînsul recoltei, am avut revelaţia că gesturile noastre se înscriu într-un străvechi ritual cu rădăcini pierdute în negura vremilor, dar pe care le puteam urmări, cu mintea, într-o călătorie prin două mii de ani.

• continuare în pag. 228

Proletari din toate ţările, uniţi-vă!

amfiteatru

★ REVISTĂ LITERARĂ ŞI ARTISTICĂ EDITATĂ DE UNIUNEA ASOCIAŢIILOR STUDENŢILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

apare lunar ★ preţul 1 leu

februarie 1967 • anul II **14**

• SEARĂ DE TEATRU ROMANESC
• SCHIŢE DE SLAWOMIR MROZEK
• VERSURI DE PRÉVERT ŞI CHAR
• DE LA UNU LA ALGE

ANA BLANDIANA

Pururi tînăr înfăşurat în manta-mi inefabila tortură

„Ainsi je travaille à me rendre voyant"
Rimbaud

Francezul nu s-a născut poet. Poezia nu este una dintre formele cele mai comode manifestării spiritului său. Poate aşa se explică faptul că aproape toate curentele poetice au apărut în Franţa. Fiecare nouă mişcare avea o doctrină care nega ceea ce se făcuse înainte, avea un program care trebuia impus. Dar între poezie şi doctrinele literare există extrem de puţine puncte de coincidenţă, şi, dacă poţi uşor să-l negi pe Boileau sau Hugo, a te revolta împotriva lui Shakespeare sau Dante e mai dificil. Versul perfect este cu totul altceva decît poezia şi fiecare nouă generaţie literară franceză a dispreţuit calofilia celei precedente, avîntîndu-se pe o nouă potecă alpină care devenea în scurt timp elegantă alee de parc.

La 16 ani, *Arthur Rimbaud* înţelege cu minie adolescentină această stare de lucruri. Privirea sa furioasă se întoarce asupra istoriei literare, asupra aceea ce numeşte „glorie d'innombrables générations idiotes", asupra poeziei care „tout est prose rimée". Omul în formare, copilul crescut într-o familie obtuză, încearcă o adevărată spaimă de a nu se integra acestei tradiţii. Conştient de înclinaţia sa literară, trăieşte angoasa de a nu deveni unul din scriitorii funcţionari pe care îi denunţă. Din acest efort încrîncenat se naşte „La lettre du Voyant", manifestul literar pe cont propriu adresat înaintea fugii definitive de acasă, în care poetul îşi trasează coordonatele viitoarei lupte, lupta de a interzice prin propria viaţă şi poezie tradiţia. Arthur Rimbaud, prototipul poetului iluminat, chinuit, vizionar, blestemat, vagabond, spontan, este adolescentul francez care, lucid, şi-a propus să cucerească toate aceste calităţi socotite strict necesare poeziei. „Je dis qu'il faut être voyant, *se faire voyant*" — şi singur prescrie metoda de devenire : „Le Poète se favit voyant par un long, immense et *raisonée* dereglement de tous les sens." (s.n.) Bizară această voinţă de-a ajunge, deliberat, raţional, la dereglarea tuturor simţurilor şi a tuturor sensurilor, această tendinţă de-a crea în laborator starea de poezie. E adevărat, un laborator care se confundă cu universul, dar în care poetul nu este mai puţin un alchimist. Un alchimist care trebuie să-şi transforme în aur nebun propriul eu. „Ineffable torture où il a besoin de tute la foir, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit — et le suprême Savant ! — car il arrive à l'inconnu !" Nimic nu este mai greu decît această inefabilă tortură. „Le combat spirituel este aussi brutal que la bataille des hommes." Marea intuiţie a poetului este că în această luptă nu-şi mai aparţine, că trebuie să trăiască pe alt plan pentru a se putea privi de departe, pentru a se cerceta : „Je suis un autre." Privindu-se din afară el poate observa — „Je suis celui qui souffre et qui s'est révolté" ; şi cu mîndrie aproape — „Je suis dépaysé, malade, furieux, bête, renversé" ; şi foarte îndepărtat, îndurerat parcă — „Ainsi je travaille à me rendre voyant."

Dacă a reuşit sau nu Rimbaud să atingă acest ideal, starea de *voyance*, nu se poate şti. Poetul însuşi, maturizîndu-se în *Les Illuminations* şi *Une saison en enfer*, începe să se îndoiască de necinstea atingerii lui. Scrisă la 16 ani, *La lettre du Voyant* este contemporană cu laudele aduse comunarzilor, cu poeziile de revoltă împotriva familiei şi bisericii, cu hugoliana *Corabie beată* (îndrăzneţul calificativ aparţine lui Henri Clouard). Adolescenţă superbă şi revoltată cînd orice nu duce la o soluţie extremă este laşitate, perioadă a gesturilor mari cînd între transă şi poză nu se poate trage o linie de demarcaţie precisă. Peste nici doi ani, culorile îşi pierd intensitatea cîştigînd nuanţe. Cel care scrisese pe zidurile din Charleville „Mort à Dieu !" se întoarce — e adevărat, cu înverşunare, dar cu dorinţa de a-l înţelege — spre Dumnezeu. Nu, el nu mi se pare un mistic în stare sălbatică aşa cum credea Paul Claudel, mi se pare mai degrabă un sălbatic înfrînt, îmblînzit prin suferinţă şi înţelegere a lumii. Penitenţa nu este a unui mistic, ci a unui rănit, a unui jignit — „Jai cru acquerir de pouvoirs surnaturels. Eh, bien! je dois enterrer mon imagination et mes souvenirs!... Enfin, je demanderai pardon pour m'être nourri de mensonge. Et allons". În continuare, Cristos este socotit un „etern hoţ de energii", dar un hoţ căruia cei jefuiţi singuri i se oferă : „Ah, je suis tellement délaissée que j'offre a n'importe quelle divine image des élans vers la perfection." Cristos n-a salvat poate pe nimeni, dar ne-a obligat să ne salvăm unii pe alţii. Revoltatul, singur, se întoarce cu toate forţele sufletului său chinuit spre bunătate, spre altruism. Vrea să fie înţeles şi să înţeleagă. E trist că „se vede întotdeauna propriul înger, niciodată îngerul altuia". Cel ce scrisese „Ce qui fait ma supériorité, c'est que je n'ai pas de coeur", conclude acum : „Maintenant je puis dire que l'art est une sotisse... Salut à la bonté." Sclav al botezului său, damnat de curcubeu, vagabond şi vizionar, păgîn şi gînditor al dumnezeirii, fiecare dintre ipostaze este rod dureros al inefabilei torturi a cărui victimă şi călău este singur. „Toute lune est atroce et tout soleil amer..."

În această luptă, niciodată, nimic nu e sigur. Există clipe de mare încredere : „Am inventat culoarea vocalelor ; am scris liniştile nopţilor ; am notat inexprimabilul ; am fixat ameţelile ; şi clipe cînd totul pare văzut de mult, auzit de mult, demn de dispreţ. O asemenea clipă a fost probabil plecarea. O plecare care peste aproape două decenii abia va deveni definitivă. Pentru Europa, însă, Rimbaud a încetat de la 19 ani să fie poet, continuînd să rămîn „voyou et voyant" numai. Recente descoperiri potrivit cărora după moartea poetului ar fi existat la Harrar un geamantan cu versuri, pierdut ulterior, emoţionează dar nu schimbă lucrurile. Rimbaud are în eternitate 18 ani.

Născut sau făcut, demonismul lui Rimbaud există pentru că marea sa suferinţă există. Marele bolnav, marele criminal, marele damnat, supremul savant este mai ales marele chinuit. El mărturiseşte şi razele pornite găsesc în noi oglinzi tremurătoare care le amplifică : „Nous, generation douloureuses et prises de visions..."

P. S.
Un vechi colaborator al revistei *Steaua*, criticul i.p... îmi atrage atenţia cu delicateţe asupra „comunicării" unor versuri ale mele cu distihul iniţial din *Amurgul bizonilor* de Sandburg.
Dacă este de iertat, unui scriitor de note, să afle de existenţa acestei mici capodopere abia dintr-o ediţie de masă a anului 1966, rămîne misterios faptul de a nu fi aflat încă azi ce înseamnă a parafraza un motiv ilustru. Sînt poeţi şi poezii care nu mai au nevoie de asteriscuri. (Mai ales cînd ne place să ne considerăm cunoscători ai lor).



THIBAUDET IN ROMÂNEŞTE

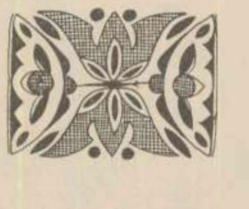
Se cuvine subliniat efortul editurilor noastre de a înlesni, prin traduceri autorizate, cunoaşterea unor texte fundamentale din repertoriul criticii universale.

Avem în româneşte **Istoria literaturii italiene** a lui De Sanctis, pagini semnificative din H. Taine, şi iată că a apărut şi o culegere din Albert Thibaudet — marele critic francez al acestui secol. Sub titlul **Fiziologia criticii**, Savin Bratu — traducător şi comentator în acelaşi timp — reuneşte capitole esenţiale din **Istoria literaturii franceze de la 1789...**, pagini reprezentative din eseurile închinate unui Mallarmé sau Flaubert, sau din volumele postume de **Reflecţii.**

Studiul introductiv tinde să descopere acele valori de intuiţie teoretică şi artistică ale criticului francez care-l fac contemporan cu multe din direcţiile mai noi ale mişcării critice europene.

Asemenea apariţii se cer, desigur, sporite, ele constituind premise serioase pentru înţelegerea unor contribuţii spirituale de primă mărime. Un rol însemnat îl poate avea aici publicistica de specialitate, ale cărei comentarii pot să suscite (sau să resuscite) interesul unui public mai larg.

ADRIAN COSTIN

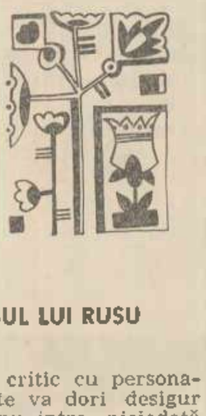


PROFIL CRITIC

O remarcabilă individualitate critică se afirmă în ultima perioadă în **Gazeta literară** — Valeriu Cristea.

„Ultima perioadă" este un mod de a spune, căci tînărul critic a debutat acum patru-cinci ani cu recenzii în aceeaşi revistă, unde a semnat şi cronica literară o bună bucată de vreme, pentru ca apoi să absenteze şi să revină recent, cu acelaşi proaspăt simţ critic, cu aceeaşi seriozitate profesională, cu aceeaşi convingătoare expresie şi, în plus, cu o sete a situării celui analizat în context, lucru care lipseşte (din neputinţă, din laşitate ?) multor critici. Judecăţile de valoare ale criticului Valeriu Cristea interesează într-un grad înalt pe cititorul cinstit, care aşteaptă de la cel care analizează o carte opinii ferme şi argumentate, în subiectivitatea lor inevitabilă.

ANTON GARIGA

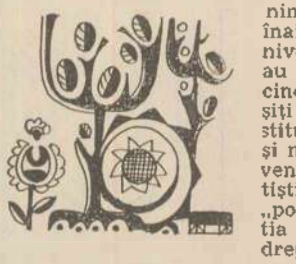


RÎSUL LUI RUSU

Un critic cu personalitate va dori desigur să nu intre niciodată în corul de soprane al colegilor de breaslă. Cu cît are mai multă inventivitate, cu cît dovedeşte o mai sigură intuiţie a valorilor şi ne încîntă cu eleganţa exprimării, cu atît cititorii sînt mai mulţumiţi. Se întîmplă însă să se ivească o limbă despicată de critic ce intervine tele-instruit, în aşa fel încît să-i scape non-valorile, atunci cînd sînt „băieţi cumsecade", dar să asculte vocea dulce care cîntă în ureche cu autoritate administrativă şi apoi să luxeze, să dea la cotonoage în „ceilalţi". (E vorba de publicistul M. N. Rusu şi de recenzia lui la volumul „Mieii primi"). Şi atunci are inventivitatea injurioasă a omului călcat pe bocanc în Piaţa Naţiunii. Nu e prima oară. Bruma de independenţă pe care o avea cîndva s-a convertit în mimetism la personalităţile pitoreşti aferente. E păcat. Avea hazul lui cînd scrîşnea din dinţi şi se urca în copacii cu vrăbii de la Universitate şi se exprima. A capotat la malul bunului plac al unuia şi al altuia. Şi mai şi rîde ! Mai face şi jocuri de cuvinte ! Ştiţi anecdota : un copil vine la taică-său cu carnetul de note. Matematică — 2, literatură — 2, gramatică — 2, caligrafie — 0,5, muzică — 8. „Îţi mai vine să şi cînţi, nepricopsitule", zise nefericitul părinte.

Revenind, e de menţionat că unele din poeziile cuprinse în volumul citat au fost elogiate în revista Luceafărul, după ce au fost aplaudate la cenaclul patronat de revistă. N-ar fi de mirare să fi scris şi atunci acelaşi autor. Recentele manifestări ne obligă să nu-i vorbim autorului ca unui publicist care-şi respectă condiţia, ci să-i semnalăm îngrijoraţi : tovarăşe Rusu, poezia e un domeniu inefabil de care trebuie să te apropii cu atîta cunoaştere cîtă ai, dar cinstit, nu cu sentimentul omului de garnizoană, aflat mereu cu gamela în mînă.

DOINA MANTU



CE ESE AUTENTIC...

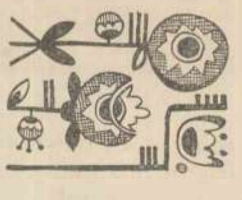
In discuţiile ce au avut loc în presă pe marginea bienalei de pictură şi sculptură s-au formulat puncte de vedere destul de contradictorii. De la apologetica enunţare a lui Adrian Petrigenaru **(Pictura — pe un drum bun)** la mai severa atitudine a lui Octavian Barbosa **(Minus diferenţa specifică)** ambele din Contemporanul nr. 2, ianuarie '67 — părerile criticilor s-au solidarizat oarecum teoretic emiţînd constant nevoia de autentic, criteriu într-adevăr demn de considerat în aprecierea valorică. In ceea ce priveşte exemplele însă, aplicate acestui criteriu devenit noţiune abstractă des vehiculată în articole, ele contravin uneori pînă la a nega teoretica noţiune de autentic. Sînt citate cu consecvenţă numele unor tineri în diverse categorii „negative" : H. Mavrodin („prin ce este azi modern"...?), Dorel Zaica, Barbu Niţescu, Şerban Gabrea („ce finalitate pot să aibă experimente ca acelea...") — citatele aparţin criticului V. Drăguţ, articolul **Diagrame agitate**, Contemporanul nr. 3 — acelaşi H. Mavrodin („deşi foarte talentat, destul de exterior şi factice...") cit. **Ion Frunzetti** în **Delimitări stilistice**, Contemporanul nr. 6, Barbu Niţescu („nu depăşeşte efectul unui pliant grafic"...) Dorel Zaica („va mai căuta pretexte spre a ne demonstra ce a înţeles din Paul Klee...") Ludovic Boroş („citat literar din Boccioni"), Mircea Milcovici („Sînt curios dacă peste un an doi va mai semăna aşa de exasperant cu Marc Chagall") cit. Ion **Frunzetti** în **Autentic şi mimat**, Contemporanul nr. 7.

Li se dau acestor tineri (şi ei nu sînt singurii) cu consecvenţă lecţii că autentic înseamnă să nu înveţi, să nu ai nimic comun cu vreun înaintaş al picturii universale. Ce bine că au criticii noştri pe cine critica ! ! Abia ieşiţi de pe băncile institutului, foarte serioşi şi mult mai puţin convenţionali decît alţi artişti citaţi în categorii „pozitive", tinerii aceştia se pot întreba pe drept cuvînt : şi atunci ce este autentic ?

După părerea lui Ion Frunzetti (art. cit.) autentică pare lucrarea Ginei Hagiu **Moldovence la cules** („o ritmare spaţială de mare nobleţe..."), lucrarea lui Constantin Piliuţă — **Pescari la bufet** („discreţie nobilă..."). Exemplele pozitive continuă. — Intîmplător, aceste două lucrări sînt cu mult sub nivelul tuturor celor amintite în categorii negative. Tot întîmplător, lucrarea Ginei Hagiu se afla alături (în expoziţie) de lucrarea lui Mavrodin. Impresia destul de penibilă a convenţionalei distribuţii de costume vag geometrice, vag folclorice, impresia de neseriozitate lăsată de această lucrare era compensată de sentimentul echilibrat, de meşteşug bine înţeles şi de seriozitate profesională a lucrării lui H. Mavrodin. Tot întîmplător, lucrarea lui H. Mavrodin era una din puţinele lucrări ce făceau cinste expoziţiei bienale. E cam trist să i se ofere lui şi multor tineri exemplul — pe care cu siguranţă nu-l vor urma — al unor lucrări îndoielnice.

Ne întrebăm atunci cui folosesc teoriile despre autenticitate, dacă în numele ei se fac erori de apreciere ? Şi, în ultimă instanţă, din tot ce a apărut în presa noastră pe marginea expoziţiei bienale, n-a înţeles, cred, nimeni **ce este autentic.**

I. ISTRATE



SUFLETE FOARTE TARI

Televiziunea ne-a oferit, în seara de duminică 19 februarie, un spectacol cu totul insolit. Anticipînd probabil senzaţia pe care urma s-o facă, cei în cauză s-au gîndit să ne anunţe cu cîteva zile înainte (în **Programul de radio**) clar şi răspicat : Teatru în Studio — **Suflete tari** de Camil Petrescu. Am aşteptat cu emoţie evenimentul (eveniment în sensul cel mai exact al cuvîntului, căci un Camil Petrescu la Televiziune nici nu mai speram să vedem vreodată, după atîtea avalanşe de **Femei necunoscute** şi **Winnetou** şi după „succesul" cu TELEFONUL lui Radu Stănescu), am deschis televizorul, am admirat un carton pe care scria (din nou) **Suflete tari** de Camil Petrescu, şi apoi a început... drama. **Drama**, scris cu cele mai groase litere cu putinţă. Căci am văzut un rulaj interminabil de scene siropoase, „melo", în care nu mai recunoşteam nici litera lui Camil, necum sobrietatea şi luciditatea ideilor lui, am asistat la dueluri à la Pardaillan, la sfaturi şi mustrări echivoce pe care le administra Culai lui Andrei Pietraru şi, în sfîrşit, la un formidabil final cu Andrei Pietraru, puţin palid dar absolut valid, plecînd la Văleni, cu trăsura, împreună cu Elena (!) şi Culai. Cu alte cuvinte ideea „de absolut" în toată amploarea ei.

După toate aceste aventuri intelectuale, am mai reuşit să citim un cartonaş care, după cuvîntul „sfîrşit", adăuga modest „adaptare de M. Radnev şi Miron Niculescu". Deci, reţineţi : nu mai fiţi purişti, nu îl mai citiţi pe Camil Petrescu în ediţii ştiinţifice sau populare, căci este timp pierdut. Preferaţi „adaptările" lui M. Radnev şi M. Niculescu. Folosiţi-le cu încredere. Aşteptăm de altfel să le vedem cît de curînd reunite în volum, tipărite — ele — în ediţii de masă, spre binele culturii româneşti şi spre satisfacţia postumă a... adaptaţilor.

NICOLAE COZLA

COLEGIUL DE REDACŢIE

Ion Băieşu (redactor şef), Ion Alexandru, Ana Blandiana, Ion Chiric, Dumitru Constantin, Vasile Creţu, Adi Cusin, Kikeli Pall, Laskai Adriana, Nicolae Manolescu, Costin Miereanu, Adrian Păunescu, conf. univ. doctor docent Al. Piru, Andrei Şerban, Ioana Vlasiu, conf. univ. Mircea Zaciu

Cultura scriitorului tînăr

Lumea modernă e o lume a relaţiilor. Să concepem pămîntul ca o imensă, sferică pădure, o planetă de arbori cu păsări, o lume de cuiburi cîntînd fiecare alt cîntec. Dulci şi stridente, modulate sau ţipate, triluri, şoapte, chemări, atît de deosebite cîntece suite toate pînă la unison, unde se înţeleg şi continuă împreună. Un pămînt atît de conservator totuşi în mesagiile lui, toate exprimînd omul şi lupta lui cu realitatea. Suma graiurilor vorbite pe pămînt întrece aşteptările, ele sînt multe, atît de multe, prea multe, şi totuşi nu destule probabil, dacă ne gîndim că ele sînt toate descrieri ale minunii înconjurătoare, fiecare o diferită definiţie a acestei minuni, toate la un loc compunînd o şi mai completă imagine a ei, ca ochiul împărţit în faţete al unei insecte. Aceasta este lumea, acestea sînt limbile ei, care o transmit şi o modifică, aceasta e situaţia, o frumoasă situaţie din care nu se poate ieşi, decît poate alunecînd pe aceste coridoare lingvistice, spre inima cine ştie cărui nou şi misterios popor, care se va dovedi vechi şi cunoscut în cuvintele lui, şi cercetătorul, străin şi descurajat, se va întoarce, aruncînd priviri peste umăr, ca să vadă, pe măsură ce se îndepărtează, că dezamăgirea se reconverteşte în încredere şi speranţă. O lume a mai multor limbi, deci, o lume a plurilingvismului.

Acum, literaturile naţionale, ridicîndu-se, toate, din lichidul vital, esenţial, devin parcă şi mai conştiente de ele însele, în competiţia lor de a retrăi viaţa. E mai mult ca oricînd o epocă în care creatorul de literatură „stilist" devine de fapt un „tehnicist" sau un „precizionist", în orice caz mult mai „language-conscious" decît în trecut, pentru că el începe să vadă tot mai mult „magia lingvistică", nu ca pe un rezultat al „muzicii frazei", deci al „stilului fonetic", ci ca pe un rezultat al operării cu structuri lingvistice, organizate şi formînd acele arhitecturi personale, care sînt tot mai des înfăţişările stilului modern. Dacă altădată scriitorul monoglot îşi considera ignoranţa drept un mijloc de protejare a virtuţilor lui de stilist, astăzi scriitorul poliglot şi chiar scriitorul care are instrucţie lingvistică (poate mai mult el decît altul) e într-un înalt grad susceptibil de stil. Cărţile moderne încep să-şi arate tot mai firesc mecanismele, cu lipsa de pudoare a oricărei industrii. Şi iată că ambiţia autorului depăşeşte stăpînirea unui singur idiom, ea vrea două trei, mai multe limbi, în care vocaţia lui creatoare să-şi demonstreze puterea. Începe chiar discriminarea între un instrument şi altul, se recunosc anumite proprietăţi unei limbi, altele alteia, se clasifică subiectele recomandabile fiecăreia etc., etc., adică se acceptă ideea că o limbă are o anumită personalitate, propice unui anumit tip de literatură, poate chiar determinînd caracterul acestei literaturi. Rilke a ales pentru **Vergers** franceza, aşa cum Becket a ales tot franceza pentru întreaga lui dramaturgie. Eliot sau Pound au scris poeme în alte limbi decît a lor, sau chiar în mai multe limbi deodată (de pildă **The Waste Land** şi alte poeme ale primului, în care sînt prezentate uneori o jumătate de duzină de limbi diferite, cu remarcabile efecte). O mulţime de scriitori moderni au fost sau mai sînt profesori de limbi străine ; mulţi au putut face astfel excelente traducţii. Şi aşa mai departe. Deci, plurilingvismul şi circulaţia limbilor, realităţi esenţiale ale lumii moderne, încep să influenţeze într-un mod original literatura, încep să deschidă noi direcţii în analiza operelor, procurînd criticilor o nouă preocupare.

Dar cum învăţăm o limbă străină, mai ales dacă sîntem scriitori de literatură, şi interesul nostru pentru o limbă străină e de natură estetică ? În clipa de faţă, cînd există aşa-zisa metodă de „massive teaching", care, cel puţin în anecdotă, transformă orice individ într-un bilingv în numai 48 de ore (luaţi o cameră bine închisă, introduceţi candidatul, băgaţi-l sub un duş verbal continuu, în limba care se predă, bineînţeles, din gura cîtorva profesori de acea limbă, aşteptaţi ca creierul candidatului să înceapă să lucreze, în lipsă de materialul limbii materne, cu materialul limbii necunoscute, — un adevărat brain-washing — şi, după un număr de ore, candidatul nelăsat să vorbească sau să gîndească în limba lui... va deveni bilingv), cînd există toate acele formule de „patterns and drills" (tipare şi exerciţii), rod al ultimelor descoperiri în lingvistică, şi în fine, toate sistemele „prin contact", sau de fixare audio-vizuală, e destul de greu să alegi. Sistemul „orelor de..." e mai degrabă caraghios pentru un intelectual, şi nu întotdeauna putem (situaţie ideală), să învăţăm o limbă străină chiar la faţa locului. Conversaţia şi cinematograful sînt mijloace incerte. Atunci cum ?

Prin lectură, vom răspunde, prin lectură şi iar prin lectură. Nimic mai sănătos decît să începi să citeşti o carte, oricît de groasă, cu dicţionarul, de la primul cuvînt. Pare un procedeu odios, şi, în ultimă instanţă, nelucrativ. Şi totuşi, atîţia fini intelectuali au început astfel pe Shakespeare, sau pe Dante, şi au ajuns la o uluitoare cunoaştere a unei alte culturi numai prin lectură, percepînd strict grafic limba străină, uneori murind fără să o fi vorbit nici o dată, neatinşi de eufonia ei. Pentru multă lume o limbă străină e un mijloc de comunicaţie orală, cu toate bucuriile şi ifosele fonetice implicate. Pentru autenticul cititor de literatură nu există decît vorbirea interioară a acestei limbi, monologul mut, vocea secretă, Din păcate, atît de puţini tineri scriitori comunică la noi în mod direct cu alte culturi. Iar starea traducerilor, sensibil mai bună decît în trecut (şi indiferentă în fond, pe atunci, intelectualilor, care, în majoritate de extracţie burgheză, citeau în original) nu e totuşi ce ar putea fi, trădînd originalele uneori chiar la nivelul mesagiilor, şi atît de des la nivelul stilului, al detaliului, al ritmului, al armoniei şi gustului, într-un cuvînt la nivelul literar propriu-zis, la nivelul frumosului.

PETRU POPESCU

TABLOURI DINTR-O EXPOZIȚIE

...Și scade ritmul pașilor tăi, și simți dogoarea de sînge a pulsului, deodată mai viu, și simți tîmplele zbătîndu-se ca bronhii de pește murind și simți cum tremură degetele mîinilor atîrnînd stingher. Deodată pulsul e mai viu, dar pașii se supun anevoie, sînt parcă ai altcuiva pașii. Te-ai oprit, clipa e lungă, e plumb ; poate nu știi de ce anume te-ai oprit, poate că ai știut dintotdeauna că te vei opri, că va apare odată și-odată în fața ta metalul sau marmura sau lemnul cu însemnele : „Călătorule, nu trece mai departe, aici zace..." Și poate neștiind toate astea, ori dimpotrivă, știindu-le prea bine, consimți să te oprești ; sau te oprești fiindcă nu se mai poate înainta, fiindcă ai deodată piciorul de pîslă și fiindcă inima e pe punctul de-a izbucni dintre coaste.

Și te-ai oprit.

Și dacă ai fost pînă în clipa asta egoist sau sceptic — acum ești ceilalți, toți pe care ți i-ai refuzat.

Și dacă ai fost pînă în clipa asta singur — acum ești ceilalți, acum ai puterea lor.

Și dacă n-ai iubit pînă în clipa asta pe nimeni și nimic — acum ești marele sentiment, anonima vibrație a tuturor.

Și dacă pe obraz nu ți-au alunecat niciodată cristaline clipe de slăbiciune — acum îți vor aluneca, și nu te sfii dacă-n preajmă-ți sînt ochi iscoditori.

Căci te-ai oprit, călătorule...

Poate ai întors capul un moment, a trecut o pasăre ori a crăpat corola pe-o cracă a liliacului de lîngă tine — sau îți închipui doar că ai întors capul, poate unde ai o primăvară în artere. Dar numai un moment, căci metalul sau marmura sau lemnul capătă deodată nebănuite culori, deodată au trăsături, linii de nervi și trahee și ochi și brațe, și metalul sau marmura sau lemnul sînt deodată altceva !...

Tresari. Și te frîngi. Gerul marii îndoieli. Fruntea de nisip ți-o pleci. Și te rogi în murmur și-ai brațe de-oțel.

Sînt eu, călătorul, Istoria sînt.

Pentru tatăl meu, pentru tatăl tatălui meu, pentru toți care-au fost ai mei și pentru toți care-ar fi putut să fie ai mei, și care-ar fi putut să fie ai celorlalți — pentru cei care nu s-au mai putut naște, pentru cei pe care i-au schimbat în cenușă — fiindcă n-au cerut decît ce li se cuvenea : un brăzdar, o arie de liniște, o salbă de descîntat, mălai în apa din ceaun, fiindcă i-au preschimbat în cenușă sau i-au lăsat pradă croncănitului satisfăcut al corbilor.

Sînt eu, călătorul, Istoria sînt — în față am marmură, lemn și culori. Ochii mi-s grei, e-un desfrîu al atenției cu irișì enormi : ...Trupul tău, femeie, aplecat peste coșmarul de haine dintre ierburi ; mîinile pe care nu le mai simți, ghem sub bărbia-ți încremenită în fața morții ; altarul din carne, din iubire și ură, din necuprinsă ură pentru vremelnicia firului de ață sîngerînd, viața de neîmplinite dorinți, neîmplinite și atît de firești dorinți sfîrșite în ierburi, în cîmpul răzbunării ; speranța, cîrja zilei de mîine, zace pe cîmpul de otavă în flăcări alături de alte speranțe, alte cîrje ; trupul tău, femeie, curbîndu-se în semnul milenarei neîmpliniri firești către bărbatul de jos ; fie ca lacrima, de-ți va cădea, să spele rictusul sprîncenelor lui, și brațelor și picioarelor lui, pentru ca Styxul să nu se resoarbă din fața vîltorii ce-a fost pentru maibinele omenesc.

...Și pe tine te văd, în resemnarea mută de statuie, bătrîn cu veșnicia în lungul brațelor privind pămîntul ; te văd și te-nchipui mestecînd mai ieri tutunul, lăsînd s-alunece pe sub mustață șuvoaie de amintiri, de trăsnăi, de copilării în fața unor nepoți chinciți pe-o prispă și care-n curînd aveau să rămînă fără tați ; văd și mai puțin vîrstnicul din spatele tău cu coasa pe umăr, agitîndu-și pumnul și îndemnînd mulțimea ce-l împresură și pare că șovăie, îndemnînd-o și pornind apoi el însuși mai departe, cu pieptul bombat de ură sub cămașa de in ca laptele ; îl văd și mi-l închipui mai ieri dînd găuri socului de fluier.

...Și coasele și furcile văd, și-s oameni cu priviri neclintite ca adevărul, cer toți dreptul la peticul de soare, răvășind țărîna și lutul cu-opincile pășind, îndoind ițarii-n petice, aud, tropotul ca un requiem al calvarului în iureșul vîntului, gerului, amarului desfăcutele cojoace, cușmele peste încrîncenarea ochilor ce-nțeapă aerul, turbați dar demni ; e lung drumul și gloduros, dar ei înaintează, alături e cîmpul, alături sînt brazdele încă nelucrate, cîmpul și brazdele sînt de drept ale lor, și ei sînt neclintiți și mînioși, cîmpul și brațele trebuie să fie de fapt ale lor.

...Mai văd drumul sfîrșindu-se totuși în guri de foc și baionete și pe voi vă privesc, o, umiliților din vagoanele pentru vite ; a fost drumul prea lung și v-au băgat în vagoane, v-au închis ca să credeți că sînteți vite, au uitat însă că voi nu puteți fi osîndiți la perpetuă umilință, că nu sînteți pradă ușoară, că nu sînteți singuri, n-aveți cum să fiți singuri pentru că cerul nu poate fi închis între șipcile vagoanelor, pentru că ați întins brațele și acestea au întîlnit brațele muncitorilor, pentru că n-avea să mai treacă mult pînă ce brațele pămîntului și brațele oțelului să se-ntîlnească pentru totdeauna.

...Văd totul, fiindcă nu se poate să nu vezi — și hohotesc, o, cum mai hohotesc privind această tigvă din sprîncene și bărbie cazonă, privind fruntea tatuată cu însemne de sînge, numărul de ordine al unei glorii mîrșave — și hohotul meu este timp, este moartea latifundiarilor de pămînt și de cer, moartea cioclului cu surîs de păianjen.

...Și femeia și bătrînul și mai puțin vîrstnicul din spatele lui, și voi din vagoanele pentru vite și voi cruciați ai gliei, ai peticului de cer — voi toți sînteți timp și creație, sînteți hohotul care nu putea să nu țîșnească din pieptul contemporanilor și al urmașilor, din pieptul dreptății, voi toți sînteți un al doilea timp pe-a cărui pînză a sîngerat penelul Artei !

Și murmuri, și ai brațe de-oțel...

Sînt eu, călătorul, Istoria sînt.

MIRCEA CONSTANTINESCU



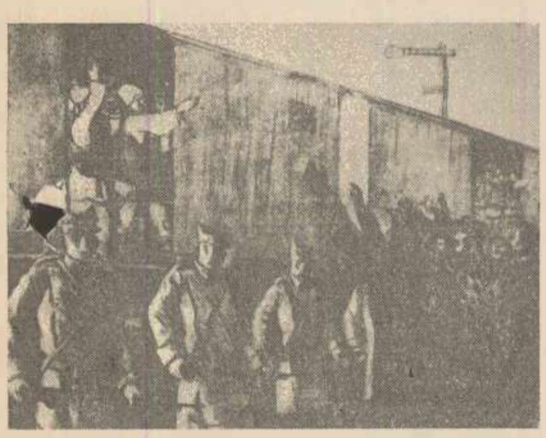
ȘTEFAN LUCHIAN



AUREL JIQUIDI



CORNELIU BABA



AUREL JIQUIDI

1907



IOSIF ISER

lector...

D. ȚEPENEAG • EXERCIȚII

Este neîndoielnic faptul că prozele adunate în acest volum de debut propun un contur scriitoricesc aspirînd pretențios spre modernitate. De altfel această tendință capătă tot mai mult teren în proza actuală. Prozatorii tineri nu mai înnoadă cu un fir epic ce ține de o proză tradițională, încercînd investigații de tehnică ce se dovedesc foarte interesante. Tot mai vădită apare tendința de înlăturare a procedeelor tradiționale de narațiune. Scriitori ca Gib Mihăiescu și Anton Holban încep să fie redescoperiți și asimilați. Procedeul confesiunii reprezintă și la D. Țepeneag, ca și la Anton Holban sau Gib Mihăiescu, principala, de fapt unica modalitate de narare. Spunem narare înțelegînd în fond obiectivitatea eului subiectiv. Căci trecînd peste caracterul oarecum convențional al unor proze, lirismul, conținut într-o doză maximă, dă nota esențială a volumului. Tînărul prozator încearcă și reușește cîteodată în mod excelent, o retrăire curentă a unor crîmpeie de stări afective avute pe parcursul existenței sale (copilărie, adolescență, tinerețe).

Astfel, viziunea infantilă predomină și credem că aceasta reprezintă o constantă invariabilă a volumului. Într-o serie de schițe ca : *Amintire, Balaurul, Sărbătoare, La fotograf, Porumbela, Pește mort*, D. Țepeneag compune imagini ale unor momente disparate legate de amintirile copilăriei. Autorul nu face analiză prin prisma infantilului (ar fi foarte interesant), ci descrie comportamentismul copilului și al celor care îl înconjoară. Acest comportamentism nu dezvoltă semnificații inedite, fiind adesea plat și banal. Ceea ce apare nou în tehnica aceasta de transcripție, este incursiunea în domeniul oniricului. Căci după cum observa și N. Manolescu, deosebirea între real și ireal devine aproape imposibilă la D. Țepeneag. Prin intermediul oniricului se sparg liniile universului limitat și pătrundem într-o lume inedită, fantastică. Faptele încep să capete semnificații bizare, încărcîndu-se cu latențe simbolice. În *La fotograf*, mireasa și partenerul său, atît de obișnuiți în mod curent, se înalță de-odată trecînd prin acoperiș, într-un zbor ireal și solemn. Pentru tînărul îndrăgostit din *Aripi și roți*, fata se apropie și se depărtează zburînd. Cînd își pierde puritatea, devine comună. Crisparea lăuntrică a celui care vrea să se destăinuie, se umple de un dramatism autentic, făcînd ca *Aripi și roți* să fie una din prozele cele mai reușite. Viziunile onirice ce împlinesc realitatea explorată de D. Țepeneag se colorează adesea în grotesc. În excelenta bucată *Arie pentru trompetă*, eroul chinuit de un gol sufletesc inevitabil într-o existență incoloră, alături de o Mihaela mereu bolnavă, are un coșmar care-l transportă într-o lume dezagregantă și fetidă. Viziunea se apropie de reprezentarea kafkiană. Alteori eroul în urma unor surpări bruște de ordin moral, se macină iremediabil în încercări disperate de salvare, cum se întîmplă în proza *Confidențe*. Tanti Luiza din schița *Într-o dimineață* cu toate că simte semnele decrepitudinii, e încă stăpînită de nostalgia unor visate evadări exotice. Totuși elementele introduse de prozator aici sînt cam desuete și inadecvate față de materia unitară a volumului. Ca orice debutant, Dumitru Țepeneag cade și el în facilități. Într-o curte vin trei băieți care folosesc un bătător de scuturat covoare pentru a face gimnastică. După ce se rupe, într-o tărăgăneală acumulată obsedant ca pentru un deznodămînt capital, aceștia construiesc un altul și încep să facă tot felul de exerciții. Toți îi aplaudă, doar naratorul faptelor se lasă mai greu cucerit : „Stau așa, drepți, în fața mea, pînă cînd nu-mi mai pot stăpîni zîmbetul de încuviințare pe care îl așteaptă". Și asta-i tot.

Dincolo de orice reticențe, *Exercițiile* lui Dumitru Țepeneag rezolvă problema esențială a unui debutant — aceea a talentului. Și talentul este incontestabil.

MARIN MINCU

cronica literară

de **MIRCEA MARTIN**

ION ALEXANDRU

INFERNUL DISCUTABIL

Ion Alexandru își concepe poezia ca pe o dezvinovățire. El are o idee foarte înaltă despre misiunea Poetului, chemat și așteptat să ia asupra lui toată „vinovăția" unei lumi oprimate de un blestem zeiesc, păcat originar sau instanță absurdă. Noblețea lui este de a întîmpina cu fervoare o vină care nu-i aparține și de a o ispăși înainte de a o recunoaște. El e un Christ ce-și ridică Golgota, un Oedip avid de incest. Ispășirea lui înseamnă împărtășire înfiorată a durerii umane, încrîncenare de a aduna parcă tot răul ce bîntuie Universul, cu obsesia de a nu rămîne nici o caznă de la a cărei împlinire ar putea lipsi. Avînd vocația suferinței, adică voluptatea ei, își potențează prin participare chinurile, își multiplică lucid pedepsele, e victimă și călău în același timp.

Prilej de suferință găsește în risipirea sporilor de plopi lunari („Uscate atîtea rosturi, Doamne, pe pămînt...") în moartea cailor, sacrificații superbi ai civilizației moderne, în oboseala rutinei ce se așează ca un praf greu peste momentele de autentică elevație, răpindu-le strălucirea originară. **(Din cînd în cînd)**. Pînă și peisajul natal devine posibilitate de îndurerare. Poetului îi lipsește orice euforie a amintirii : „Azi șoarecii prin pereții ulcioarelor, / mai amintesc anii legați unul de celălalt / cu sicrie de lemne noduroase. / De furia clopotului între cimitiru-i spînzurat — / îngerii mi-l adapă cu răcoarea aripilor, / turme de capre îl aiurează, turme de porci îl prostesc, / fîntînile țiuie de singurătate."

Ardealul copilăriei apare ca un teritoriu stilizat sumbru, un fel de sat generic, apăsat de păcate vechi, („...în case de piatră se săvîrșește nedreptatea fratelui mai mare") în care somnul e tulburat de animale ale adîncului, în care privighetorile au murit, salcîmii și brazii se umplu de rîie, plugurile și clopotele ruginesc. Această imagine e absolutizată prin proiecția într-un cosmos asemănător : stele se prăbușesc în hornuri, izvoare se scufundă în pămînt, măduva se retrage din trunchiuri și urcă în lună, pietrele și păsările pleznesc de „nenoroc", greierii sporesc în lemn puterea focului, corăbii putrezesc de așteptare în porturi, aerul e plin de zgomot de oase și de „viori scîlciate". Viziunea secetei grozave ce pustiește acest univers stagnant dă fiori de apocalips : „...Zborul ciorilor năpîrlește pe turnuri, / pămîntu-n cimitir a crăpat pînă-n moarte, / caii fac viermi în bălegar / și trebuie să-i scoată bărbații cu pumnul suflecat. / ... Omizile pe crengi ajung la rădăcina frunzei, / laptele-n țîță miroase a opincă arsă, / părul de pe cîini se adună în straturi la ușa bisericii..."

Accente nu mai puțin terifiante produce disoluția lentă a unui peisaj agrest atacat irezistibil de ape. Iată un final de „lacustră" : „...În aceste ținuturi / o ! cum îmbătrînesc dintr-o dată ; / mă trage pămîntul, cad pe brînci / și ploile toamnei pătrund în mine / pînă la sămînță."

Dar nu invazia ploii sau a secetei determină această dezagregare, ci, pe deasupra lor, dispariția criteriilor de orientare. Alunecarea pare ireversibilă pentru că nu poate fi măsurată. Arătătoarele s-au dezlipit de pe cadranul vremii, oglinzile se acoperă cu mucegai, lumina e sacrificată în foruri, clopotele au împietrit. Omul își poartă soarta ca pe un obiect nefolositor și absurd : „...Am fost luat direct din somn / la treaba asta neînțeleasă / și tu, mamă, nicicînd n-ai să mai știi / încotro fiul tău a dispărut fără să lase o urmă." Traversînd un asemenea moment de impas existențial, poetul însuși se cutremură, căci solitudinea atît de des invocată, nu este pentru el evaziune sau exil, ci veghe necurmată „îmbătrînire" pe marginea unei prăpăstii pe care și-o sapă singur. **Infernul discutabil** e făcut din spaima grozavă a poetului de degradarea materiei. Prăpastia pe care o sapă el este un mod simbolic de a prevedea răul pentru a-l putea evita astfel. Singurătatea sa naște monștri și aceștia sînt trimiși să-i răpună pe cei presupuși a exista într-adevăr. În calea pericolelor, Ion Alexandru ridică „ciuhele" bizare ale neliniștilor lui. El vrea să scuture inerția, să tulbure somnul rațiunii cu monștrii săi. Infernalul nu este, așadar, recuzită macabră gratuită, ci încercare de stîrnire a spiritului, profilaxie radicală avînd la bază o ciudată homeopatie. „Satanismul" poetului urmărește să-l alunge pe Satan în fața căruia poeziile lui îi servesc drept exorcisme. Evocînd cu atîta forță Infernul, violînd tabu-urile gîndirii comune, Ion Alexandru ajunge la o variantă organică a **cinismului modern** și faptul nu trebuie să producă reținere sau perplexitate cîtă vreme poetul se simte angajat într-un proces de reconstrucție morală. El e un „damnat" pozitiv, un „furios" care își amintește.

Dar mai există în volum și o altă atitudine față de Infern și probabil că abia acum prindem semnificația mai profundă a titlului. La teama de Infern se adaugă atracția lui, așa cum la supliciu se adaugă voluptatea. Unitatea volumului o dă tensiunea permanentă (de regăsit în fiecare piesă în parte) între oroare și tentație, între tendința de respingere și invocare. O viziune complexă asupra vieții, de un matur dramatism, descoperă cantitatea de Infern conținută de faptele și vorbele omului. Poetul inițiază o acțiune remarcabilă de **integrare a infernalului**, ceea ce nu înseamnă altceva decît a reda vieții dialectica. Viața se face și din ceea ce îi lipsește, omul e făcut și din dorințele pe care le mărturisește și din cele pe care le ascunde și, poate, mai mult din acestea din urmă. Infernul încetează să mai fie o zonă subumană, un regn inferior și sumbru, pentru a deveni un element necesar unui echilibru intim și cosmic. Din această perspectivă poetul aruncă sămînța „răului" în lume, ca în poemul **Peștii**, sau transformă destinul lui Oedip în mesaj. Oedip, cel precedat de vină, nu vrea să se despartă de ea prin moarte sau prin orbire, ci dimpotrivă, să-i supraviețuiască : „...De-ar fi să-ți ucizi nu tatăl, / ci propria ta țeastă zdrobind-o zi de zi / sau fiicei tale-n pîntec să-i otrăvești odorul, / tot să te naști, pentru a fi, a fi. // Chiar dacă drumul duce nicăieri, / chiar de nu-i drum ci numai o eroare. / Eroarea însăși e un ce nebun / Cum vina mea mi-e stranie onoare." Vina poate deveni privilegiu, rațiunea de a trăi poate fi găsită chiar și în eroare, infernul este, așadar, ... discutabil. Ne întîmpină desigur, aici o **deformare**, ca și în halucinațiile anterioare provocate de un pathos intransigent, dar această deformare înseamnă supunere a vieții la sensul ei. Nu infernul e reabilitat, ci viața care-l include. Refuzul oricărei idealizări e implicit.

Vrea să ajungă Ion Alexandru prin infern la purificare ? Tinde el la transcenderea acestei vieți ? Atitudinea cea mai semnificativă mi se pare a fi, dimpotrivă, dorința de a rezista în această lume, de a **rămîne**, de a face din propria existență obstinată un criteriu de adevăr. Demnitatea suferinței e mai puternică decît suferința însăși. O femeie naște în sudori „cît planetele", o altă femeie, oarbă, își așteaptă băiatul să se întoarcă de la cîmp cu mîinile întinse pe geam, o a treia coboară cu smeură din măguri și casa se umple de liniștea somnului ei.

Ion Alexandru nu pare a fi un căutător al absolutului sau, în orice caz, nu e unul în maniera tradițională. Poezia lui poartă cu sine o anumită rezervă (de extracție țărănească) ca pe un stigmat prețios. Absolută e numai **gravitatea** atitudinii sale față de viață și față de propria-i poezie, pe care nu o concepe decît ca participare la adevăr. E evidentă dorința sa de a trece dincolo de cuvinte, de a-și trage poezia direct din sevele iuți ale pămîntului, din substanța amară a rădăcinilor. Expresia fiind pentru el o problemă de fidelitate esențială, nemulțumirea față de posibilitățile limbajului e explicabilă. „Despre poeți numai moartea poate vorbi", scrie el. Poetul aparține deci, fundamental, morții, dar ceea ce îi aparține lui sînt numai cuvintele. Chinul „infernal" al lui Ion Alexandru este de a voi să se dezvinovățească prin moarte, și de a nu o putea face decît prin cuvinte.

FEBRUARIE

REFLEXE '67 LA NICOLINA



AL. PHOEBUS



V. DOBRIAN



N. TONITZA

• urmare din pag. 225

E dimineață. E tot o dimineață de februarie. Dar de atunci iată 34 de ani. Spre ateliere se îndreaptă sute de muncitori. Se apropie de poartă. Sirena șuieră puternic. Încă un pas și vor fi înăuntru. Vor păși peste pragul udat cîndva de sîngele părinților lor. Sînt tineri, sînt foarte tineri. Ce știu ei despre acel '33 ?

— Știu. Mi-a povestit tata. Doar lucrase și el aici.

Gh. Ciucureanu e mîndru că-mi poate răspunde la întrebare. „Doar lucrase și tata aici". Deci, știe că lucrează acolo unde partidul comuniștilor a făurit o faimoasă citadelă muncitorească. Știe că are o datorie. Și o cinste, aceea de a continua munca generațiilor trecute, de a demonstra capacitățile tinerilor.

Îi urmăresc lucrînd. Mîna le merge „singură". Unui neinițiat i se pare că sînt niște adevărați iluzioniști acești montori de locomotive; numai că formulele magice sînt înlocuite prin pricepere, prin profunda cunoaștere a tainelor meseriei. Locomotiva e gata de drum. De cîte ori nu i-ai auzit șuieratul ? Dar acum ai pătruns în intimitatea ei, cînd i-ai văzut pe tinerii entuziaști de care ea ascultă. E altceva. Și parcă nici aburii care te lovesc în față nu mai sînt atît de agresivi.

În hol, un dreptunghi de lemn, un afișier. O listă, cîteva nume. Și-n dreptul fiecărui nume o însemnare: 2 camere sau 3 camere, etajul, apartamentul. În Iași, într-un bloc nou, un apartament modern își așteaptă chiriașul.

Asist, în pauză, la o discuție. Cîțiva muncitori sînt îngrijorați. Motivul e real, echipa lor de fotbal, nu prea strălucită, e amenințată cu retrogradarea. Se caută soluții, se dau idei.

— Munceam din greu mai bine de 12 ore pe zi. Veneam acasă și cădeam ca sacii pe paturile mizere — își amintește tovarășul Cuncic, veteran al acestui februarie de care ne desparte o eră.

Comparațiile se declanșează automat. A fost necesară o luptă aspră, a fost nevoie de jertfe, pentru ca acum tinerii Nicolinei să poată reflecta la viața lor, să și-o realizeze după dorință, să-și modeleze pînă și grijile conform unei alte realități, de la înălțimea stachetei altei existențe sociale.

Inginerul Cioancă n-a văzut gloanțele. Cîndva a observat, doar, lîngă Nicolina, găuri mici, aproape insesizabile în pavaj. A aflat mai tîrziu că erau urme de gloanțe, vestigiile unor cruzimi, că țintele fuseseră oameni. De atunci, trecînd pe acolo, n-a mai ignorat, ca odinioară, caldarîmul. O imagine dureroasă îi apărea în conștiință de fiecare dată cînd pasul trecea peste urma aceea măruntă. Numai în conștiința lui ? Cîți or mai fi aflat povestea acestor semne, cîți au retrăit sensibil chiar momentul cînd gloanțele au perforat drumul ?

— M-a mișcat dintotdeauna tabloul lui Miklossy „Grivița 1933". Se dă culoare în această pînză nu numai oamenilor, figurilor supte de muncitori în grevă, dar mai ales se colorează sentimentele. Ura, strigătul de revoltă, întregul complex de motive ce a mișcat spre luptă masele, își au fiecare o nuanță care le deosebește. De cealaltă parte a gardului, cruzimea, neomenia, bestialitatea sînt definite, lapidar, printr-o singură ipostază limită — focurile de armă.

Inginerul Cioancă se întunecă. În gînd acuză, rechizitoriul e mut, numai verdictul mi-l împărtășește.

— Au strigat „foc". Dar o clasă întreagă de oameni asupriți nu se poate ucide...

Aproape de cea mai nouă afirmare a arhitecturii moderne în Iași, de Piața Unirii, un bloc zvelt. Un copil de vîrsta acestei clădiri abia dacă a început să rostească primele cuvinte.

— Aici locuiesc eu, spune cu îndreptățită satisfacție tovarășul Cuncic. O răsplată ? Da, acest apartament exprimă și el o parte din aprecierea și mulțumirea unei tinere generații față de cei ce i-au deschis drumul în viață.

La 71 de ani tovarășul Cuncic povestește încet, dar nu calm. I se deschide o veche rană amintindu-și:

— A venit armata. L-au căutat pe Pintilie. Nu s-a ascuns. A ieșit în fața noastră și l-a înfruntat pe colonel cu dîrzenie. În glasul lui eram noi, mulțimea. Cu ce convingere a vorbit ! Colonelul, care-l brutalizase la început, era înmărmurit de atîta curaj.

Într-un atelier se dă culoare unei firme noi. Mă apropiu și deslușesc: „Întreprinderea de utilaj rutier și de construcții — Nicolina". Curiozitatea este motivată, dar explicația gazdelor vine prompt: Nicolina se reprofilează; e o cerință a dezvoltării industriei țării noastre.

— Teribil aș vrea să știu cum o să arate ceea ce vom face, — spune Marin Năstase. Toți colegii îi împărtășesc nerăbdătoarea curiozitate. „Cum o fi arătînd un rezervor dinamic ?", „Vom reuși noi să facem astfel de utilaje ?", „Ce vom lucra întîi, ce voi face eu la toate acestea ?". Întrebări. Oamenii își pun foarte multe întrebări acum. Privindu-i, ești convins că peste un timp le vei putea admira îndemînarea în realizarea reperelor noi, așa cum i-ai admirat acum lucrînd la locomotive. Cu deosebirea că produsele lor nu vor mai fi destinate doar „drumului de fier". Pe cele mai diferite drumuri ale țării vei putea distinge semnătura ieșenilor de la Nicolina.

Vreau să stau de vorbă cu secretarul organizației U.T.C. Îmi acordă puțin timp: e ocupat cu organizarea unei reuniuni tovărășești și se sfătuiește cu colegii cum să o pregătească mai bine.

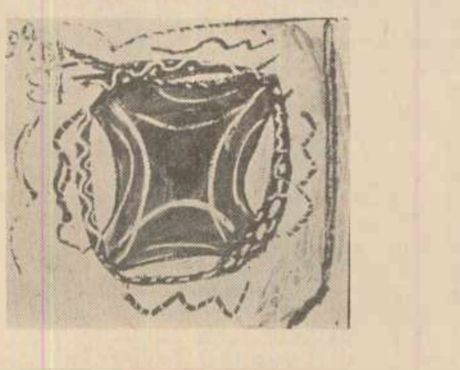
— Las' pe noi... spun băieții cu convingere, după ce au primit, fiecare, cîte o fărîmă prețioasă din însărcinările obștești menite să deslănțuie, în ziua și la ora convenită, o explozie de cîntece, de jocuri, de bucurii, de tinerețe.

...Sînt 34 de ani de la acel februarie. Mai ții minte rafalele ? Oamenii mă privesc. Unii, surprinși de întrebarea prea directă, se scuză: N-am încă 34 de ani. Nici nu eram pe atunci". Dar cei mai mulți înțeleg; n-au auzit personal rafalele, totuși le mai simt îndepărtatele vibrații. Între timp s-a prăbușit o lume — aceea în care părinții lor arătau soarelui un chip înnegrit de munca de sclav — și s-a ridicat o altă lume, a noastră.

— Nu vii și dumneata la reuniune ?

ADRIAN BARBU

FLORICA MITROI



• zodia săgetătorului

De parcă lucrurile vii ar șovăi la rod,
pe urme cunoscute se întoarce vîntul
și rupe ulmii-n zodia săgetătorului
Miroase a colastră și a frunte
încinsă de vițel cînd dă cu capul
neștiutor și nemilos în uger,
un șanț curge din cer, umflat,
femeile de aluat pînă la brîu în apă rece
își joacă-ncet picioarele lipite
și mîinile bondoace crestate de cuțit.
Cu ghimpi rotunzi lumea sare prin broaște,
se buduroale duhul cel bătrîn
un ochi de vin stropește nordului pe frunte
și murmuri tu, iubite,
o vorbă de ocară sfioasei păsări care
te zgîrie cu ghiarele pe piept.

• ca vîna de la gît îmi bate pruncul

Acum, cînd vîntul generează calm căldură,
la mine se adună arcuri de pămînt
și fruntea se bombează neplăcut,
omoară ochii, peste față se așterne
și calc în golul din fluierele lungi;
la orizont să sară turte mari de sînge,
mînate de un vînt dogorîtor,
ca gheme de scaieți în bărăgan, cînd se sfîrșește vara;

pe dedesubt ca vîna de la gît îmi bate pruncul
înfiorat de legănarea mării
în golfuri foșnitoare de plesnetul în apă
al lebedelor care mai rămîn.

• suavă se răstește la pămînt

Mereu în tinerețe, ca-ntr-o-ntindere nelocuită,
pas cu pas pe stupi de pămînt și lame roșii,
în piept, o gaură cu maluri, vede spații
pure, o, degete de la picioare umflate de naivitate
și crudă sălbăticie neștiutoare, zbor culcat
sub soare, peste melodii tărăgănate
de nimeni și nimic, doar umbra mea
suavă se răstește la pămînt
cu zgomote de pîine trasă de sub țest
în zori, cînd mîinile sugarilor umblă prin somn.

AVEȚI SENTIMENTUL ISTORIEI ?

• urmare din pag. 225

A fost un alt moment bogat în semnificații, capabil să-mi apropie afectiv succesiunea generațiilor pe pămîntul românesc.

Cred că fiecare dintre noi a avut modul său personal de a recepta sensibil continuitatea luptei și strădaniilor poporului nostru. În ce măsură o tînără care s-a pregătit să devină specialist în științe juridice, capabilă să reprezinte legea și să o explice va ști, împreună cu întreaga sa generație, să contribuie conștient la făurirea unui nou capitol de istorie, conform idealurilor noastre, la aceasta rămîne să răspundă viitorul.

CRISTIAN IONESCU — Anul V — Institutul de Construcții.

Unii privesc istoria strict noțional, ca pe o abstracțiune, cel mult depozitată în manuale sau tomuri masive, sufocate de abundența datelor, de preferință referitoare la conflicte militare.

Nu știu întrucît punctul meu de vedere reflectă categorial ceea ce numiți sentiment al istoriei. Dar îmi cunosc și îmi recunosc bucuria de a mă trage dintr-un neam de oameni al căror eroism a fost dovedit cu prisosință de la Decebal încoace, un neam care și-a cîntat plaiurile cu o forță a inspirației ridicată de unul dintre fii săi — George Enescu — la rangul de capodoperă. Vreau să spun, cu aceste exemple, că trecutul este definitiv integrat în climatul meu spiritual și că mi-ar fi imposibil să concep propria mea activitate — prezentă și, mai ales, viitoare — desprinsă de coordonatele și valorile istorice românești. Căci, pregătindu-mă să devin inginer constructor, nu doresc altceva decît să înfăptuiesc ceva util țării, așa cum a făcut-o, bunăoară, acel maestru al constructorilor de poduri — Anghel Saligny. Dacă munca mea va fi în măsură să adauge o piatră la edificiul României, atunci sentimentul istoriei, așa cum îl înțelege cugetul și inima mea, va fi trăire adevărată în contemporaneitatea socialistă.

VASILE BIHARI — Anul I — Facultatea de Filozofie.

Sentimentul istoriei ? Poate. Mă simt îndepărtatul descendent al celui dintîi cheag de materie obscură în care a început să palpite cîndva viața. Mă simt înrudit, fie și de departe, cu toate ipostazele regnurilor organice, cu sforțările lor titanice de a-și depăși condiția, pentru a ajunge, final, a mă naște pe mine, omul. Mă simt solidar cu miile de generații trecute. Cu înverșunatele lor lupte pentru mai bine și mai frumos. În sfîrșit, am sentimentul intimității cu milioanele de oameni ce vor veni, urmașii noștri pe acest pămînt. Conștiința acestor înrudiri și apartenențe îmi dă o stranie voluptate.

Se cheamă aceasta sentimentul istoriei ? Poate. Dacă da, el este indisolubil legat de responsabilitate. Înțeleg prin aceasta răspunderea individului față de sine, față de realizarea majoră a personalității lui. Încă din vremea nebuloasă, dar plină de elanuri, a adolescenței, omul, fie că o știe, fie că nu, poartă pe umeri răspunderea (de dimensiuni cosmice) de a nu-și rata efemera ipostază, locul său — și numai al său — în succesiunea generațiilor. Dar realizarea majoră, autentică, nu poate fi altfel decît generoasă. O realizare autentică a *individului* nu poate fi decît aceea care, în mod obiectiv concură la realizarea *colectivității*, la prosperitatea și fericirea acesteia.

CRISTIAN SOLACOLU — anul IV — Tehnica Construcțiilor de Mașini.

Firesc, sentimentul acesta a prins rădăcini în mine pe cînd studiam, în timpul liber, cîteva din etapele experiențelor aviatice ale lui Traian Vuia sau Henry Coandă. Așa am deprins să apreciez și să iubesc tot ceea ce geniul românesc a realizat în calcul și tehnică aplicată.

Iată un mod, desigur ca atîtea altele, de a te obliga să continui, de a rîvni să te integrezi în marile mișcări tectonice ale spiritului național, lăsîndu-te antrenat de un legitim patriotism constructiv; astfel încît un înalt spirit de colectivitate să justifice sentimentul datoriei față de ceea ce a și fost obținut, cu grele sacrificii, în trecut, față de ceea ce va fi înfăptuit, la înaltele temperaturi morale și în condițiile tot mai bune ale viitorului socialist. Este aici o mărturie de credință pe care nădăjduiesc că faptele și consecvența o vor onora.

MARIA-MAGDALENA HOHOR — Anul IV — Facultatea de limbi slave.

Dacă a avea sentimentul istoriei presupune deopotrivă a te simți moștenitoarea Anei Ipătescu sau a Ecaterinei Teodoroiu, contemporană cu constructorii hidrocentralei de pe Argeș, a te pătrunde de tragismul baladelor haiducești și de severa măreție a sculpturii lui Brâncuși, atunci — da, pot afirma că încerc acest puternic și nuanțat sentiment. Îl alimentează, cred, cunoașterea procesului de continuitate manifestat pe pămîntul nostru de-a lungul atîtor veacuri de păstrare și șlefuire a limbii unitare, de luptă pentru apărarea libertății și ființei naționale, de îmbogățire continuă a patrimoniului culturii, în sfîrșit de moștenirea și cultivarea obiceiurilor strămoșești.

Cu acest bogat bagaj afectiv, existent ca punct de plecare al fiecăruia dintre noi, socotesc că fiecare trebuie să simtă aspra și lucida datorie de a fi el însuși mai aproape de perfecțiune. Numai astfel va izbuti să poarte și să întețească lumina poporului român, în sfîrșit liber, în sfîrșit gata să dea lumii întreaga măsură a vredniciei, talentului și originalității sale.

CRISTIAN ȚINȚAREANU — anul III — Energetică

Da, am un deosebit sentiment de comuniune cu istoria țării mele și cu poporul care a creat-o. Aparent, azi, istoria trăită are un caracter mai puțin spectaculos, în fond zilele noastre nu sînt cu nimic mai puțin mărețe decît cele care au văzut oricare din actele eroice ale românilor, să spunem Unirea sau Războiul pentru Independență. Sînt convins că epoca generației mele, cu romantismul și luciditatea ei, înscrie o minunată pagină de istorie.

Dar dacă acest sentiment ne aparține tuturor, ca o constantă a vieții noastre sufletești, consider că în activitatea practică, determinată concret de sarcinile noastre, se impun cîteva precizări și delimitări. Ce se întîmplă, de exemplu, în cazul specialistului profilat pe unul din domeniile tehnice ? Reflectat la munca profesională, sentimentul istoriei, inclusiv venerația pentru realizările înaintașilor, pretinde neapărat ideea depășirii continue. Dornici de a le egala strădania, trebue să pornim totuși de la ceea ce este astăzi *mai nou*, mai actual în știință, în tehnică, să căutăm a evita tradiționalismul, fixația istoristă. Ne oprim la datele ultime, fără a reține din treptele intermediare decît aspectul moral al contribuției. La acest lucru ne obligă imensa cantitate de material, dezvoltarea ultrarapidă a tehnicii moderne. Este aici o negare dialectică. Consider că fără o anumită detașare, renunțare la teorii deja depășite pe plan mondial, nu putem ajunge la pragul noului, al necunoscutului. În mod simbolic pot spune că înaintașii noștri ne-au făurit niște unelte, iar noi trebuie să învățăm nu numai să le mînuim cît mai repede ci și cum să le înlocuim, ca să putem crea valorile necesare vieții de azi, lumii de mîine.

Cred că aceasta e calea reînnoirii dinamice a glorioaselor tradiții ale gîndirii științifice și tehnice românești.

ANCA ȘERBĂNESCU — Anul III — Facultatea de Medicină.

Nu m-am gîndit niciodată că mi s-ar putea pune o asemenea întrebare. Totuși, voi încerca să răspund. Cum mi s-a format acest sentiment ? Nu știu, dar cred că din dorința de-a afla cît mai mult, din dorința de-a ști ce-au gîndit oamenii de-a lungul veacurilor, cum au gîndit. Mi s-a părut întotdeauna interesant să urmăresc o anumită problemă, o anumită temă cunoscîndu-i întreaga „istorie", să citesc care sînt părerile diferiților autori care au studiat problema, să văd dacă au dreptate sau nu, care ar fi perspectivele pentru viitor. Sînt studentă la medicină — nu aș putea să înlătur nimic din ceea ce este legat de om, de evoluția lui și, deci, de istorie. Idei vechi, peste care s-a așternut colbul, pot fi redescoperite și ni se par, astăzi, extrem de noi, de actuale.

Cred că fiecare om, oricît de modestă i-ar fi activitatea, contribuie la evoluția societății noastre. Cum ? În primul rînd prin faptul că există, că produce, prin faptul că încearcă să se cunoască. Trăim în secolul XX — oamenii încearcă să cucerească spațiul cosmic. M-am întrebat întotdeauna: de ce-au simțit nevoia nu numai de-a contempla nemărginita boltă a cerului, dar să o și cucerească, să descopere lumi noi ? De ce nu caută mai întîi să dezlege enigma omului ? Căci noi cunoaștem numai unele aspecte ale omului, le punem cap la cap și ne declarăm mulțumiți. E puțin. Numai un spirit universal, cu extraordinară putere de sinteză, adînc cunoscător al istoriei omenirii și fin cunoscător al societății va dezlega enigma.

PAUL STERESCU — anul II — Institutul de Petrol și Gaze.

Cred că nu simplul fapt că te duci la muzeu, ori că vizionezi filme ca *Neamul Șoimăreștilor*, îți conferă sentimentul istoriei. Fără să mă pot mîndri ca alții cu faptul că bunicul meu a participat la răscoala de la 1907 sau că părintele meu este academician, afirm cu bucurie că am învățat de la înaintașii mei direcți să stimez munca de orice natură. Astfel, mă simt continuator al milioanelor de oameni care fără a fi „celebri" sînt sarea oricărei orînduiri sociale.

Și, mai ales, a unei orînduiri sociale prin excelență capabilă să pună în valoare dăruirea și dragostea de muncă, generatoare de valori de mare răsunet nu numai pe plan național ci și universal. Nu numele, ci mobilul și fructul acțiunilor noastre zidesc istoria acestui popor. Și dacă voi fi doar o modestă cărămidă a acestui edificiu, nu mă voi simți umilit, ci mîndru.

anchetă realizată de
DAN MUTAȘCU

simultan literar cu NICOLAE BREBAN

CONSIDERAȚI CĂ REALISMUL DE TIP BALZACIAN-STENDHALIAN POATE FI INTEGRAT ÎN FORMELE PROZEI MODERNE? CREDEȚI CĂ CITITORUL CONTEMPORAN ESTE ÎNCĂ SENSIBIL LA ROMANELE CICLU?

— Cred că atît timp cît o specie literară continuă să existe, ea își integrează tot ceea ce îi aparține, toate „excelențele" sale, și această lege „biologică", aș putea spune, în cadrul culturii, funcționează, sînt sigur și în proză, domeniu încă foarte viguros și care, de puțină vreme — de patru secole, doar, de la Miguel Cervantes — și-a găsit o expresie adecvată, specifică. E un fel de instinct de conservare acela de a înainta cu cei mai buni ostași și opera de artă e un tip de organism care are — privită dintr-un anumit punct de vedere — legi de „supraviețuire" sau de „creștere" asemănătoare unui organism „viu", opera de artă are deci, altfel spus, o „fiziologie" proprie și în istoria ei seculară se pot deosebi legi aproape fiziologice de supraviețuire, creștere sau degradare. E firesc, deci, revenind la întrebare, că realismul balzacian-sthendhalian ca orice altă „excelență" sau vîrf realizat în această artă să fie încorporat organic de cei care duc mai departe și în mod real această artă fie că o fac „conștienți" sau „inconștienți". Arta, în totalitatea ei, precum și în fracțiunile ei, este condusă și dominată de legi mai puternice decît cele ale creatorilor, luați în parte, oricît de mari ar fi ei, și una din aceste legi — ca și în biologie — este „conservarea" unor calități a speciei care i-au permis într-un moment dat al evoluției lumii externe, perfecta ei adaptare. Homer s-a „adaptat" atît de profund „democratismului militar" sau „sclavagismului viril" sau cum vrem să mai denumim o perioadă fără nume din istoria *lor*, încît a spart planșeul acelui „democratism viril" și a pătruns pînă la noi, pînă la un poet atît de modern ca Goethe care, în *Werther* îl citește în original deși între cei doi poeți, ca ființe fizice, e o atît de mare diferență. (Cînd zic „ființe fizice" zic și „ființe sociale").

Nu se poate detașa nimeni de propria sa istorie fără să se ucidă, aproape instantaneu, iar acei care o fac totuși, sînt indivizi fără istorie, deci nesemnificativi, deci nereprezentativi. Eu, personal, dau o foarte mare extindere conceptului de „realism" atît de discutat la noi și aiurea, aproape îl suprapun celui de „valoare". Bineînțeles însă că acest *aproape* e destul de tiranic și poate, gravid de multe și imprevizibile surprize. Oscar Wilde sau Urmuz nu sînt „realiști" ca să luăm două nume cunoscute și la întîmplare deși și ei au un fel de realism al „livrescului", ei trăiesc din imperiul cărții direct și total, ignorînd cu superbie realul, ceea ce numim noi real. Dar trăiesc și ei, se hrănesc și mor pe un anumit sol, real la rîndul lui pentru că, vai, nimeni dintre noi nu e atît de „nobil" sau de „esență atît de divină" încît să trăiască în ireal. Bosch Jeronimus și Kafka însă îmi par realiști pentru că au înțeles atît de bine o dimensiune fundamentală a realului, adică fantasticul. Trebuie însă bineînțeles să dedogmatizăm mereu această noțiune (realismul) și, de fapt, asta și facem mereu, vorbind la nesfîrșit și cu plăcere despre ea.

Dacă cititorul contemporan este încă receptiv la romanul ciclu? Nu știu dacă cititorul direct contemporan, adică cel care ne-a urmărit ca o umbră etapele mari ale vieții sau creației, gustă romanul ciclu, așa cum l-a gustat acel cititor care murea sau era deja foarte înțelept și puțin cinic — bineînțeles, cu eleganță cinic, așa cum știau s-o facă cei de altădată — și care îl citea pe Romain Rolland, cel aproape ilizibil astăzi, pentru mine cel puțin — și îl încuraja pe viitorul Thomas Mann. Dar cu siguranță — cînd se va scrie acel roman ciclu, căci el se va scrie (de altfel Faulkner, de exemplu, l-a scris într-un fel, mai neevident, e drept, decît Zola) vor fi și cititori, și încă foarte mulți, surprinzător de mulți. Lumea, sînt convins, va obosi curînd de ceea ce e „scurt", „comprimat", „nervos", de ceea ce cere puțin „timp" (pentru că noi obosim și de ceea ce e comod și odihnitor) și va vrea să se piardă într-un imperiu adevărat, într-un castel uriaș, cu aripi părăsite, inimaginate, descoperite cu o surpriză încîntată, cu coridoare lungi, infinite, ca și viața, atît de lungi și de anoste încît devin deodată familiare — ca un vis protector, pe care îl creezi doar pe jumătate, în care te îneci mereu cu o conștiință puerilizată, atît de necesară, atît de vitală chiar și din care *nu vrei* să te trezești — va vrea o artă sau o carte protectoare așa cum e „La recherche du temps perdu" a lui Proust sau „Război și pace", mai mult decît o carte, o instituție paternă, în care te poți refugia, în care poți trăi mai senin, mai fără griji, pentru că ea te apără, în care poți să întîrzii — cum spuneam mai sus — cu o conștiință mai adolescentizată, mai complicată și mai plină de mister, deci și mai gratuită. Într-o carte bună, cititorul intră ca un soldat grec care trece pragul casei unui prieten, lăsîndu-și solemn și omagial armele și scutul, la intrare. Dar o carte mare trebuie să fie într-adevăr o casă, nu doar un fragment dintr-un zid foarte frumos, sau o singură fereastră și clanța unei uși cizelate în argint sau un horn zidit în ceramică sclipitoare. Toate acestea *încîntă*, dar omul nu vrea să fie fermecat ci în primul rînd — dacă am dreptate, nu știu! — vrea să fie apărat, dominat și ocrotit, și ferice de acel puternic, nemaipomenit de puternic om care poate ocroti!

AVEȚI EXPERIENȚA TRECERII DE LA NUVELĂ LA ROMAN ȘI ÎN SENSUL SPECIFICULUI ȘI ÎN LEGĂTURĂ CU LUNGA SAU SCURTA RESPIRAȚIE. AȚI SCRIS NUVELE ȘI AȚI DEBUTAT TOTUȘI CU UN ROMAN. EVIDENT PREFERAȚI FORMULA ROMANULUI. PENTRU CE?

— Pentru că mi se potrivește mai bine, cred. Nu e o afirmație orgolioasă. Într-o vreme chiar am suferit oarecum că nu pot face schițe rotunde cum reușeau unii confrați ai mei, foarte talentați. Acum, suferința mea a crescut, pentru că se pare că nici romane *rotunde* nu prea pot să fac. Dar poate nici nu trebuie să scriem romane rotunde, poate nu e decît o prejudecată sau altceva. Romanul îmi place însă și anume încă de pe vremea cînd nici nu bănuiam că voi îmbătrîni și voi



deveni un contradictoriu și molatic adolescent, mereu altceva apoi și pentru că eu îmi stimez foarte mult, chiar exagerat de mult, primele simpatii. Iubesc de mult pe domnii Dumas-Père, Karl May, Steeman (autorul lui *Asasinul locuiește la numărul 21*) și Conan Doyle — ca să nu amintesc decît de cei mai serioși — și abia aștept să scriu la fel de captivant ca și ei. Sau Michel Zevacco? sau, chiar, Jules Verne, deși dînsul era puțin prețios — pe vremea *aceea*, bineînțeles. Ei bine, toți aceștia, dar absolut toți, scriau romane. Romane!! (Chiar și în fascicole). Și-atunci mi-am jurat să scriu și eu romane! Curios, pe vremea aceea, aveam și cîteva titluri, nemaipomenit de potrivite (spre deosebire de acum, cînd scriu romanele și, uneori, greutatea stă tocmai în găsirea titlului) și adeseori fabulam în jurul unui titlu care mi se părea că se încarcă de un haos foarte sugestiv și melodic. Cineva, mai malițios, va putea face poate și cîteva remarci usturătoare pe marginea acestei confesate „ambiții puerile" de a scrie neapărat „romane". Să facă, poate va avea dreptate. Căci cine știe unde sfîrșește ambiția sterilă și începe talentul, sau, nu există atîtea exemple de talente sterile și ambiții fecunde, profund fecunde? Uneori, îmi place să spun că mi-am „inventat" talentul pentru că aveam nevoie de el, dar asta vi se va părea poate prea balzacian, în ordinea orgoliului bineînțeles și deci, prea puțin modern. Eu, de altfel, nici nu declar că Balzac, de exemplu, ar fi foarte modern. Nici măcar Dostoievski. Are și domnul Fiodor Mihailovici ticurile sale din secolul trecut, un secol pe care noi, din pură întîmplare, nu l-am trăit și de la care avem doar incomplete informații. Nici Balzac și nici Dostoievski nu sînt moderni, dacă vreți sau dacă vrem, dar sînt *mari* și, voi spune ca și Caragiale, că decît modern și mic prefer să nu fiu modern dar *mare!*

PARABOLA ȘI SIMBOLUL SÎNT PROCEDEE ALE ROMANELOR DV.?

— Deocamdată, da.

CE ÎNSEAMNĂ PENTRU ROMANELE DV. AUTORUL F. M. DOSTOIEVSKI?

— Foarte mult și declar asta cu recunoștință și cu orgoliu. Ceea ce îmi pare ciudat pentru întreaga evoluție a prozei noastre este faptul că ea s-a format — cu puține și incomplete excepții — la școala prozei franceze, a marii proze franceze. Sigur, aici elecția razei de influență e o chestiune pur personală, poate nelucidă și nerepetabilă. De altfel remarca mea de mai sus poate părea ea în primul rînd ciudată, pentru că în mare, literatura noastră s-a format, cu ochii — aș zice — ațintiți spre parnasul grațios și ironic în care trona clasicismul volterian sau romantismul atît de desenat și convențional pînă la rafinament al lui Lamartine sau Volney cum se spune în tratatele de istorie literară. E adevărat și e splendid că s-a întîmplat așa, deoarece atîtea alte lucruri ne înrudeau cu această țară mare de gintă latină dar, totuși, cîte am fi avut de cîștigat dacă priveam și spre marii ruși ai secolului trecut, dacă priveam mai insistent, se înțelege, cu sentimentul ucenicului nu numai al spectatorului sau degustătorului. De altfel, s-a întîmplat și acest lucru și de orice îi putem acuza pe clasicii noștri numai de lipsă de instinct creator, nu. În ceea ce mă privește, cîtă meserie știu, am învățat-o de la „ruși" care sînt excelenți maeștri în sensul în care se înțelegea acest cuvînt în înfloritoarele orașe din sudul Italiei din la fel de înfloritoarea Renaștere. Un maestru înainte de orice, cred, trebuie să fie un maestru, adică cineva, care, într-un domeniu pe care și-l alege singur și în care lumea îi recunoaște autoritatea, să nu greșească niciodată, sau, chiar cînd greșește — căci, probabil, cu toții greșim — să nu observe nimeni acest lucru. Autoritate înseamnă siguranță și Renașterea, înainte de orice, e o mare școală și un mare exemplu de măiestrie. Observați cîți maeștri necunoscuți? În al doilea rînd, în afara virtuozității sale specifice, un maestru trebuie să fie, cred foarte calm. Nemaipomenit de calm, trăind în timpi descompuși, rari, didactici pînă la pedanterie și prețioși pînă la solemnitate. Atît de calm încît să nu dorească a crea o lucrare care să fie o capodoperă, ci să-și creeze întregul destin ca pe o capodoperă. Iată ceva care îi aseamănă pe scriitorii ruși din secolul trecut cu cei germani, contemporani lor: destinul ca o operă! În schimb, scriitorii francezi, irezistibilii scriitori francezi, scriau capodopere! Bineînțeles, nu e o crimă nici asta și pînă la urmă, totul se reduce, cum mai spuneam, la o electivitate de tip individual, temperamental și nu valoric. Să mai vorbim însă puțin de Dostoievski pentru că o facem atît de rar. Iată un om care își ascunde marea sa măiestrie, din pudoare parcă, prin fanatism! El e mereu prea aproape de noi ca să învățăm ceva de la el, prea puțin calm și prea puțin autoritar. Atunci cînd învățăm trebuie s-o facem în atelierul lui Lev Nicolaevici, sau dacă nu sîntem primiți acolo pentru că e un atelier foarte august, în care anticameră fac prinții, în cel al lui Cehov — excelent atelier! — dar dacă vrem să iubim și să uităm tot ce am învățat, dacă sîntem atît de mari încît putem uita ce am învățat și atît de puternici încît putem iubi, atunci să ne apropiem de Fiodor Mihailovici. El e un sfînt, bineînțeles, nu un maestru și, ca atare, el nu posedă un atelier, deci de la el nu ne poate învăța nimic, el nici nu poate fi urmat, ci doar iubit, și dacă îl iubim mult, peste măsură de mult, se poate întîmpla ca să ne învețe și el ceva, adică *să iubim!* Acesta mi se pare marele cuvînt ce traversează opera sa, aceasta o face atît de copilăroasă, de sensibilă pînă la durere și de misterioasă, de încărcată de mister pînă la religios.

Iată, deci, că de cîteva fraze, capacitatea mea de a articula o emoție, de argumentație deci, s-a turtit aproape într-un adolescentin elogiu. Cine citește cu pătrundere pe Tolstoi are revelația unei mari, uimitoare și unice experiențe; cine citește „Idiotul" are, cred, revelația unei mari suferințe. Experiența, capacitatea de experiență și suferința, capacitatea de suferință, sînt două feluri deosebite de a exista fundamental și cei doi mari „ruși" de care vorbim le-au opus atît de didactic parcă, pentru noi toți, ceilalți, în același fel de activitate, identică pînă la nuanță, în același timp istoric și în aceeași țară.

Noi, cei care vom asista poate la moartea acestui secol, am putea exclama că avem o experiență mai mare și — amintindu-ne cele două mari suferințe violente și generale — că am suferit mai mult, dar iată, că în artă cel puțin — și acest „cel puțin" înseamnă foarte mult! — în materia suferinței și experienței trebuie să privim încă în trecut ca să putem înțelege cîte ceva. Și aceasta arată cu evidență, forța mare și misterioasă a personalității, aș spune, dacă nu am avea cu toții o pudoare poate nimerită a cuvintelor, forța profetică a personalității!

Voi încerca să răspund totuși, într-un anume fel la întrebarea pe care ați avut amabilitatea de a mi-o pune — pentru că e într-adevăr o dovadă de mare politețe, aproape pur formală, de a întreba pe cineva ce „a învățat de la un mare om" căci se știe că de la marii oameni foarte puțini pot învăța și pentru acest amănunt Homer, Cervantes, Shakespeare, Dostoievski și încă, foarte puțini *cîțiva* nici nu au făcut ceea ce se cheamă școală, ba, aș îndrăzni să afirm că *lumea* s-a și ferit să facă școală, să-i urmeze prea îndeaproape deci, să folosească materia și mijloacele lor, pentru că sînt convins, aceste mijloace, aceste unelte, păstrau încă puterea distrugătoare de iradiație a mîinii marelui maestru care a întrebuințat-o, putînd fi fatală unui ucenic mai puțin viguros. (Iată, la noi, Eminescu, toată „școala sa" mare imediat după 1900 și care l-a și răspîndit și aprofundat în straturile largi sociale, nu a avut de suferit de pe urma acestei iradiații necruțătoare?).

Ce rămîne totuși exemplar din romanele lui Dostoievski — în sensul unui emul? În primul rînd, cred, tipologia care, așa cum observa cu multă ascuțime T. Vianu în studiul închinat prozatorului rus, e prima formă de ceea ce numim tipologie modernă. Ambiguitatea morală a caracterelor, aș adăuga, capacitatea lor de a aprofunda natura umană prin expulzarea oricărui rest de dogmatism religios din sfera noțiunii de umanitate sau individ. Tipologia lui Dostoievski, complicată și contraindicatorie, devine astfel mai puțin didactică, e drept și ăsta e un veritabil neajuns pentru artă și iată, Molièrre și Tolstoi sînt uneori mai impunători, dar ea cîștigă în vitalitate, personajele sale sînt mai vii, din ce în ce mai vii, aș îndrăzni să spun, pe măsură ce îmbătrînesc. Nietzsche a putut deosebi în *Crimă și pedeapsă* o anume tentație a amoralului în sensul categorial, noțional, un lector pătrunzător poate deosebi în toată opera lui Dostoievski o „tentație a amoralului tipologic", o dorință neînfrînată, primejdioasă adeseori pentru construcția, chiar pentru unitatea operei luată în parte, o fascinație chiar, a dedogmatizării — în planul creației literare — a personajului, a Măriei-Sale eterne, eroul literar. Și acest lucru a fost una din marile sale izbînzi; el a minat pentru totdeauna sau pentru multă vreme, vechea structură literară, care, de altfel, printr-un anacronism specific artei și vieții în general, mai există încă și astăzi. Mai mult decît atît, aceste structuri dogmatice, dacă vreți, balzaciene — dumneavoastră ați pronunțat primii acest atribut — există și se profilează chiar în număr cu mult mai mare, covîrșitor chiar, decît *celelalte*, ambigue, nedeterminante moral, și... poate e chiar mai bine așa. Noi, cu toții, vrem să rămînem într-un fel copii sau doar copilăroși și acești eroi se apropie mai mult de această stare mai „schematică" decît de realul din care fugim uneori, evadăm cum se spune, deși, cine ar putea afirma cu seninătate în care parte s-ar afla, acel autentic, absolut și metafizic real?!

THOMAS MANN SPUNE CĂ DE LA JOYCE ÎNCOACE E MULT MAI GREU SĂ SCRII ROMANE. CE CREDEȚI?

— Nu e adevărat, se înșeală, e mult mai ușor. E o chestie de definire a terminologiei.

CE VALOARE ARE TIMPUL ÎN CREAȚIA DVS.?

— Nu știu cu exactitate, dar cînd toată lumea vorbește despre o noțiune — precum timpul — ea a ajuns atît de „întrebuințată" și de laxă, „a tout asservi", încît devine, cu toată bunăvoința, inutilizabilă.

Timpul, în creația literară, nu e decît o unealtă, iar scriitorul care își cunoaște meseria — și există dintre aceștia — o folosește cu cea mai mare îndemînare posibilă. E și aceasta o răzbunare, poate, împotriva timpului fizic față de care, el, scriitorul, e la fel de neputincios ca și anticii felahi față de zeitatea Nilului.

rubrică redactată de M. L. CRISTESCU

DUMITRU M. ION

vînătorile de cercuri

De-acasă încă m-alungați!
Așa părinții se reped
Ți-aruncă traista cu mere-n spinare
Îți pun un os în mînă să te ții pe pămînt
Și-ți arată muntele: Du-te!
Isi întorc ochii și ei nu mai există.
Dar în jur trimit cîinii să te ducă un timp,
Cîinii lor de vînătoare lumească
Înalți cît viței; cîinii lor care nu latră
Ci numai te păzesc să nu-ți fie urît
Atunci cînd pleci prima dată singur
Acolo unde nimeni nu te așteaptă.
Și ce se-ntîmplă dacă nu ajungi pe munte?
Treci un rîu unde-ți adorm cîinii
Și numai unul sare apa și merge cu tine,
Îți duce umbra și-ți arată alt munte
Unde găsești o stîncă neocupată.
Tragi cu osul un cerc în jur
Deșerți traista cu mere și-n urmă
Cade o carte; citești cartea,
Mănînci; numai cîinele șade afară
Pînă vine un zeu flămînd și-l înghite.
Zeul plînge de foame lîngă cerc
Te uiți naiv într-o literă
Tragi un cerc în jurul ei și plîngi;
În plîns n-auzi decît un zeu
Îți cere ca să-l lași în cerc
Dar tu mănînci un măr și dormi.
Cînd treaz stă chipul tău deasupra muntelui
În jurul cercului potop de capete de zei
Ce plîng torențial pe viața stîncii
Ei nu pîndesc decît să curgă-n vale cercul
Să-și rupă marginea, să te sfîșie.
Spuneți-mi ce se-ntîmplă cînd
În jurul capului îți tragi un cerc
Și după cercul tău pîndesc toți zeii?

Ridici doar mîna, faci alt cerc.

vînătorile de pe dealul părinților

(KIRA)

Dacă-aș boci în dealul părinților, ca o-ntrupare
Tîrziu un înger m-ar sui în duhul său
Și m-ar ascunde să nu mă mănînce viața
Nimeni nu îndrăznește să moară pentru mine
Fiindcă pentru el nici atît nu gîndește
Nici nu deschide altă casă decît pe a lui.
Și umbra nu-i decît o molipsire-a lumii —
Este pămîntul care se umflă și-nnegrește
Și n-are nici răbdare să aștepte-un înger
Să-și pună-aripa-n capul ei, s-o sfarme.
Și dacă intri-n duhul unui înger nu mai vezi
Nici nu te-mpiedici, nici nu mori. Trăiești —
Esențială este viața cînd te întrupezi?
Așa, eu bine stau în deal și plîng
Și într-o zi mă duc pînă în stradă
Mă urc pe-o casă și fluier de acolo
Către femeia care s-a-nvățat cu mine.
Și dragostea e tot un înger în care te așezi
Și fîlfîie în jurul tău, te-acoperă —
Ajungi acolo, totdeauna, dement să fii și-ajungi.
Rămîi să scapi. Ți-arunci iubita-n alte așternuturi
Sau pleacă ea fiindcă soarta ta n-a pus
O pasăre să tremure în chinul ei.
E drum deschis; ploaia îl spală —
Găsești pădurea primăvara, umbli-n ea
Parcă-ai călca prin mintea oamenilor care
Se-mpodobesc chiar dacă n-au cu ce.
Oh! Laudă-mă doamne-atunci pe mine-ntîi
Că eu știam să-i laud totdeauna,
Știam să dorm în patul lor, știam să caut vîrsta de încornorare
Invidia mănîncă și aurul și-ndrăgostitul de-o potrivă
Doar piatra are cugetu-mpăcat: ea doarme.
Un mort există numai fiindcă nu se mai arată -
El, așezat, în locul odihnei, umblă prin pămînt
Și vine-n casa ta să spună într-o zi:
Kira trăia în trupul tău. Parcă n-ai ști
Că din înec n-ai vrut să scapi nebuna
Care venise-n iarba ta și dezbrăcată
Ți-a dat această întristare care
Îți pune traista plină de gît ca la văcari
Stai în deal și te uiți în bulgări. Doamne,
Cîtă apă s-a scurs și m-a plouat și m-a bătut
Pînă m-a adus la pămînt, pînă m-a ridicat în genunchi —
În picioare cînd stai nu-l poți îndura.
Pe cel care-și lasă genunchii-n țărînă.
Îl însemni și dai glas aproapelui tău că se roagă —
Rîzi de el și te-nfurii; ai uitat ceasul de taină,
Hrana ta, haina ta, sufletul biciuit...
Tîrziu ai să țipi, vei intra-n monumente
Ci unde sînt femeile? N-au voie în altare. Kira,
Omul nedrept zace în mine, altfel sînt bun
Și cînd plîng, în deal toate păsările zboară.
Cînd te apropii de dușmanul din urmă
Ți-aduci aminte c-ai învățat prea multe
Îi tai, sari de pe cal și-i spui: Domnule,
Voiam să trăiești dacă eu aș fi mort.
Abia atunci îți tremură mîna; cauți fîntîna
Și pînă la gură apa îți sare din ciob.
În orașe ți-auzi numele și iar îți vine o ură să-ți lași
Numele închis în casă și să fugi prin pod.
Dar pe lume te-ntîlnești cu oricine nu vrei
Și rușinat te-ntorci pe dealul tău.

Dacă moare vecinul, plînge-l duhul meu,
Încununează-i carul, stai lîngă bocitoarele sale,
Șterge-i lacrimile soției de douăzeci de ani.
Chiar dacă e mai mare decît tine
La douăzeci de ani ea știe să-ți care-n spate casa.
Și moartea, Kira, nu-i decît un fast!
De pe tărîmul nostru numai noi plecăm —
Nu știi cînd se-mplinește tot ce-i pămîntesc.
Acum de-abia e începutul vieții;
Un om nedrept desigur zace-n mine
Și bun e omul, iar cînd plînge, un înger
Se-așează-n umbra lui și toate păsările zboară.

MATEI GAVRIL

● curcubeul

E soarele albastru și cerul auriu.
Mîncăm iarbă cu flori dintr-o pășune
pe care nu știu cine a-mprejmuit-o viu
cu păsări nesfîrșite și rapsodii nebune.
Și gîndurile noastre prin copaci
unul se face cioară și altul cocostîrc
și ni se-ascund în coarnele de vaci
de ni le căutăm pînă prin tîrg.
Dar rămînem o vreme despuiați
cu pieile murdare prin bivoli și prin mînji.
Cînd iese curcubeul ne dăm iar peste cap
și bem din jghiabul boilor nătîngi
și ni se schimbă sexul în viței
cu trupuri dolofane în care-am coborît
să ne plimbăm, asemeni unor zei,
pe cîmpul îndumnezeit.

● izvorul

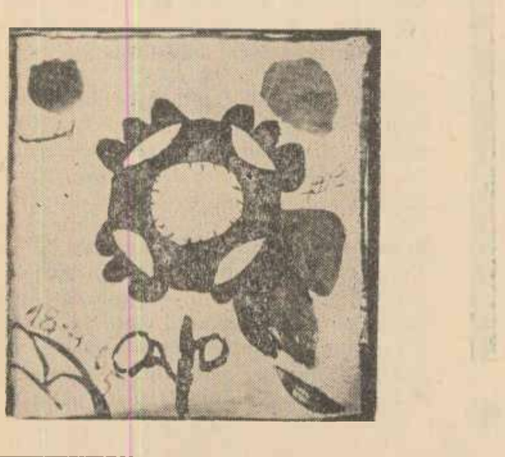
Iar mergem la pădure cîntînd aliniat.
Ni-s cărțile închise în sobă după ușă
și tot ce-am învățat s-a scuturat.
Cuvintele din prag, către cenușă.
Privighetoarea neagră ne-așteaptă în cerneală
și-ntr-un penar cu ouă un cuib de pițigoi.
Pupăza-i moartă, dusă de la școală
peste atîta depărtare înapoi.
Și-n scorbura adîncă, din inima de fag,
ciocănitoarea verde clocește viitorul.
În mijlocul pădurii, la umbră de copac,
pe-o piatră mușchiuloasă, sterp, izvorul.
Și pui de veverițe cu-alune coapte-n cap,
sau rătăciți hurezii prin bufnițe de noapte.
Dar drumurile nu ne mai încap
cînd cad din cer în ierbi fragile, coapte.

● șarpele

Era un fluviu negru, conceput
cu toate malurile în afară,
ce, fără să doresc, l-am cunoscut
cînd ochii lui metalici mă hipnotizară.
Și m-am trezit în pîntecul enorm
peste pămînt tîrît ca o prăjină
și cu un somn fantastic pe care nu-l mai dorm
și pielea din materie velină.
Mă plimb pe fundul apei ondulat
cu ochii prinși de soare și-urechile-ascuțite.
Aud cum solzii-n spini s-au zgîriat
și curg într-una stele rătăcite
pe fruntea mea, broboane de sudoare.
Și simțurile cum mi s-au sleit.
Ajuns în inimă mă doare
mușchiul sîngelui închircit
și coada ce se surpă grea prin cer
încolăcindu-se-n neant, spirală.
Îmi sap în coasta lui prizonier
fereastra ochiului ovală.

● căruța

Se-aude numai osia cum scîrțîie-ncordată.
Pe sacii plini cu grîu încă mai dormitez.
Îmi spală fața roua rece și curată
și aerul sălbatic, cu proaspătul lui miez.
Înaintăm pe drumul asudat
s-ajungem dimineața cei dintîi la moară.
Prin arbori se aude un oftat
al stelei care cade-n noi să moară.
Și-i tot vedeam lumina cum n-adoarme,
ci arde, cărămida pămîntului în cer,
cu raze ațintite spre noi, ca niște arme
prin zdrențuitul dealului crenel.
Dar ne oprim la vamă către dimineață
și stăm toate căruțele la rînd
cînd ni se prăbușește roata-n piață
și osia albastră mă fulgeră prin gînd.



ION SÎNGEREANU

● sărutul

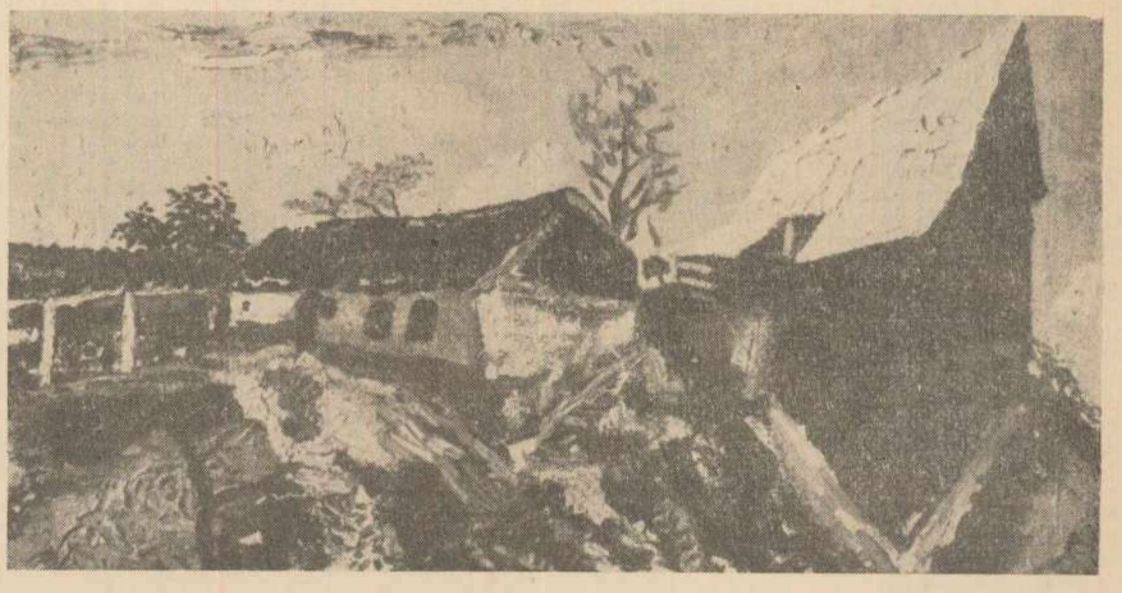
Sărutul nu-i decît lumina cărnii
Și-atuncea pe pămînt ce e mai greu
Ca asfințitul oamenilor?
Mereu nevinovați față de sînge — acest
Ochi roșu-n care ne naștem sau murim —
Purtînd cu toții-n noi o noapte, știm,
Lumina nu trăiește decît prin întuneric
Dar luminăm și după moarte,
Cerșim cît sîntem un sărut
Mai lung ca-n cimitire, timpul,
Și-apoi începe cerul să ne-ngroape
Născîndu-ne lumină-ncet și simplu.

● baladă

Trecînd prin viață, moartea
s-a-mbolnăvit...
Se leagă cu copii la cap
cu fete tinere la mîini
și cu bătrîne la glezne.
Pe mine mă poartă în inimă
singura ei stea
pentru care ar fi în stare
să mai moară odată —
Ea e steaua mea neagră
cu care am venit printre voi
și-o port la fel, în inimă
să mă amintească.

● sărbătoare

Veniți, se-ntorc săgețile din Troia!
Marea a devenit lividă
Oseminte stranii plutesc; fiecare
săgeată e o vertebră de grec.
În cinstea lor, a celor puternici
Învinșii troieni, în lanțuri petrec
Numai țărmul se clatină cu un copil
Cu cîte-o mamă, cu cîte-o vatră.
Lor, marea atîta de albă
Li se pare piatră.



pictură de HORIA BERNEA

GH. ISTRATI

● absență

Oh, cum își amestecă vîntul coarnele în țărînă
Scurmînd urmele tale aplecate spre umbră
Și cum răzuie de pe ferestre
Albul absenței tale!
N-am să-nvăț niciodată să uit!

Pe fiecare deget îmi crește o lespede
Cu un colț răspunzîndu-mi în inimă,
Însîngerîndu-mi zilele trecute prin haine.
Scriem părinților rînduri și ei nu-s vinovați
Să-i încărcăm cu pedeapsa neșanselor noastre —
Ei se prăbușesc unul în altul jelindu-ne
Și hohotesc de sîngele lor nehotărnicit.
Seara m-arunc între noroaiele nopții
Vine vîntul cu coarnele lui și mă surpă
Și mor întors cu fața spre ferestrele sparte
Din care curge albul absenței tale...

FLORIN MANOLESCU

● bunica

Bunica din portrete coboară din rădvan,
Văd șirul de hurmuze, miroase-a iorgovan
Și crinolina umple cu valuri izogonul.
În camerele suse răsună aristonul
Așteaptă lîngă trepte muscalul și tîrziu
Coboară iar bunica cu șalul irmiziu.
Parfumele hurducă pe scara în lumină
Și îmi rămîne-n minte doar vasta crinolină
Din curți pornesc în goană subtilele șarete
Și urcă iar bunica în vechile portrete.

PETRU POPESCU

● balanță

Dacă m-aș putea face negru sau verde
aș înțelege

dacă aș putea fi o clipă femeie
aș înțelege

dacă aș putea trece de mine
aș crăpa de efort și aș fi
Dumnezeu așa cum mi-l închipui,

Dar ceva mai presus de Noi doi
ne-a făcut pe Mine ce Sînt
și pe El ceea ce Este
și toată viața Noastră, a Mea și a Lui
e un vis invidios, reciproc.

● basket

În sala de sport caii lungi dormeau
inelele spînzurate într-un echilibru găsit demult
scări, paralele — schelele de muzeu.

Pe parchetul lustruit pașii ridică
amintirea prafului, a atmosferei.

Jos pe scări în sala de dușuri udă
ciocurile de metal, cuierele nemișcate
aruncînd umbre mișcătoare.
Miros de eforturi, cauciuc de saltele,
sub piele mușchii ne cresc — de prisos.
Desigur toate mobilele astea, toate trupurile
toate trăiesc măcar interior
căci altfel ce le-ar face să se ruineze.

ALBATROS

de GEO DUMITRESCU

● urmare din pag. 225

și începutului de cristalizare a unor destine literare, — nu atît, firește, al celui ce se mărturisește aici, cît mai cu seamă al unora din numele pomenite, sau al altora, contemporane, neimplicate direct în mica istorie a grupului *Albatros*. Am stăruit, chiar de la început (dar, cum se va vedea, nu prea am reușit) în preocuparea de a oferi mai ales date și informații (unele, inevitabil autografice, reclamate de condiția interviului) cît mai succint și clar și obiectiv, pe cît posibil fără comentarii și reprimînd cu ultima energie indezirabilele efuzii de tot felul pe care le stîrnesc de obicei, cum se știe, amintirile. Vor fi, însă, în aceste rînduri, cu sau fără voie — trebuie s-o spunem din capul locului — lacune și omisiuni. Sîntem încă prea aproape într-un fel de perioada evocată și n-avem și nu putem avea o perspectivă cu totul degajată, obiectivă, nestingherită, — vom discuta desigur mîine, sau poate poimîine, mai amănunțit, mai deschis (pentru cine dorește să-și facă o imagine cît mai fidelă asupra acelui timp, mărturia de față nu poate avea decît valoarea unei invitații la cercetarea — indispensabilă — a izvoarelor: texte, documente, publicații etc., din perioada respectivă).

Așadar, anii 1939 — 1944 (corespunzînd fericitei studenții, la Facultatea de litere și filozofie din București, cu străluciții, neuitații profesori: Vianu, Ralea, Rosetti, P. P. Panaitescu, Cartojan, G. Oprescu, Iorga, Gusti și alții). Ani întunecați, grei, de radicalizare sîngeroasă, războinică, a fascismului, a dictaturii (asasinatele legionare — Iorga, Madgearu etc. — rebeliunea, ocupația „aliatului" hitlerist, războiul antisovietic etc.).

Apăreau în această perioadă o mulțime de reviste care cultivau, în general, o poezie misticopatriotardă, cu arhangheli și tămîie, cu „misiunea și destinul nației" etc., etc., expresie a catehismelor fasciste de toate nuanțele. Erau însă, în rîndurile studențimii (ca, de altfel, în mai toate păturile populației, nuclee de împotrivire, grupuri antifasciste, din ce în ce mai numeroase și mai ferme, mai clar orientate, cu cît se preciza mai deplin imaginea sîngeroasă, criminală, a tiraniei și planurile, drumul ei nefast spre trădarea și dezastrul național. Un asemenea grup activa, quasiconspirativ, pe lîngă Facultatea de litere: cenaclul *Cadran*, care scotea și revista cu același nume. Am apucat să particip de vreo trei ori, în iarna 39—40, la ședințele acestui cenaclu, care se țineau, undeva prin centru, dacă nu mă înșel, la domiciliul studențesc, foarte modest, al poeților Mihnea Gheorghiu și Alexandru Balaci. Nucleul militant al acestui cerc, mai mult decît antifascist, cu tendințe marxiste și prosovietice vădite deși foarte prudente, era alcătuit, în afară de cei doi pomeniți, și din: poetul Ștefan Popescu (Sabin Vasia), care îngrijea de apariția revistei, poetul și criticul Miron Constantinescu, poetul George Meniuc, Mihai Levente, Mihai Dragomirescu și alții. (Cei mai mulți, comuniști sau uteciști, nu mai erau studenți, ci bibliotecari, asistenți, doctoranzi etc. în cadrul facultății). Am învățat și am înțeles multe, în puținele ședințe la care am participat. În ultimul sau penultimul număr al *Cadranului* mi-a și apărut, prima oară într-o revistă de circulație publică (ceea ce nu fusese, firește, cazul revistei școlare *Licăriri*. pe care o scosesem prin clasa a VI-a a *Liceului Marele Voievod Mihai*, azi *Neculce*, și în care îmi apăruseră primele încercări literare) poezia *Cîntec*, sub pseudonimul Vladimir Ierunca (pe care ulterior l-am cedat). Curînd *Cadranul* a pierit suprimat de cenzură, iar oamenii lui au căzut în mîinile Siguranței (pe unii i-am revăzut abia după 23 August, cărunți, după ani grei de pușcărie).

În anul următor (10 martie 1941), împreună cu un grup de colegi am scos revista *Albatros*. Ca să obținem autorizația de apariție, ne trebuia însă un „mentor", un girant responsabil, cu armata făcută (nici unul dintre noi nu îndeplinea această condiție) și găsirea lui n-a fost ușoară, pe de o parte pentru că tineretul era privit după cum se știe, cu suspiciune, pe de alta pentru că alegerea noastră se îndrepta spre un om nealterat și necompromis de fascism, cît mai „alb", dar și suficient de suplu și înțelegător, ca să nu ne impună gusturile și vederile lui. După cîteva refuzuri „prudente" sau disprețuitoare, directorul nostru ideal s-a dovedit a fi profesorul Raul Teodorescu, asistent la catedra de estetică, om de o mare distincție, generozitate și curaj. la care nu ne putem gîndi niciodată fără gratitudine afectuoasă. „Grupul" redacțional (înșirat nominal lîngă antetul revistei) era larg deschis către „centru stînga", cum se zice, și suferea, în alcătuirea lui, de la un număr la altul, mari fluctuații, în raport cu noile adeziuni (care reprezentau în același timp și contribuții bănești, singura sursă, de altfel, împreună cu abonamentele „de familie", la acoperirea, mereu deficitară, a cheltuielilor de apariție), dar și în raport cu procesul de clarificare, cu orientarea din ce în ce mai net antifascistă, progresistă, simpatizant-comunistă a revistei, care determina, printre noi, prudente sau indignate desolidarizări și dezertări. La început eram nouă: *Geo Dumitrescu*, *Elena Diaconu* (poetă), *Florin Lucescu* (poet și cronicar plastic), *Dinu Pillat* (prozator și critic), *Al. Cerna-Rădulescu* (cronicar de teatru și secretar de redacție), *Ovidiu Rîureanu*, (poet), *Marin Sîrbulescu* (poet și publicist), *Tiberiu Tretinescu* (poet și mai ales prozator). Ulterior, s-au mai adăugat și alte cîteva adeziuni, efemere și nesemnificative, și una stabilă: *Ben Corlaciu*. În paginile celor șapte numere apărute (dintre care două duble), se mai găseau, în afară de cei pomeniți, semnături ca: *Dimitrie Stelaru*, *Mihnea Gheorghiu*, *G. Dăianu*, *Mircea Popescu*, *N. Smeureanu*, *Edmond Nicolau*, *Vlad Cunescu*, *Emil Ivănescu*, *N. Veronescu*, *I. Coteanu*, *Șt. Aug Doinaș*, *Al. Husar*, *Sanda Diaconescu*, *M. R. Paraschivescu*, *Ștefan Popescu etc.* Iar la poșta redacției, în ultimele numere, se putea citi, printre altele: „*M. Preda*: Scrieți mai explicit. Păstrăm: „*De capul ei*", și „*M. Pr.*: reținem". (De altfel, Marin Preda trebuia să debuteze în nr. 8, care n-a mai putut apărea). De asemenea: *I. Car.* (n.n. Ion Caraion); *Eug. En.* (n.n. Eugen Enăchescu, devenit Mihail Crama: reținem; etc. Revista apărea, sau trebuia să apară, de două ori pe lună într-un tiraj de 500 de exemplare (la ultimele numere, o mie), pe care membrii grupului îi difuzau personal, printre zîmbetele înduioșate sau veroase ale chioșcarilor din lungul și latul Capitalei. „Ședințele" de redacție se țineau în Cișmigiu (cît îngăduia starea timpului) sau în odaia din fund a unei dughene-bodegi din preajma tipografiei (devenită pentru noi „Bodega Albatros") sau, cînd lipsea chiar minimul financiar pentru circumstanțiala halbă, pe culoarele facultății. Cu fiecare număr, dar mai ales în ultimele, pe măsura clarificărilor intervenite în orientarea ei, datorită sincerității și curajului ei juvenil, și poate, nivelului unora din colaborările ei, *Albatros*-ul începuse să capete o prezență publică, să „prindă". Fusese salutat cu largi și entuziaste elogii de Miron Radu Paraschivescu în „Timpul" și de alte glasuri democrate și progresiste, și mai ales de urletul furibund, unanim, al presei de dreapta, ceea ce reprezenta pentru noi un înalt omagiu și o prețioasă contribuție la alegerea apelor, la cristalizarea grupului nostru și a poziției lui. Iată pentru ilustrarea acestei poziții, cîteva citate:

Din articolul *Panait, fratele omului* de Felix Anadam, apărut în numărul închinat lui Panait Istrati (nr. 5—6, mai 1941): „*Trăim într-un moment de efuziune a patimilor, de frenezie a celor mai animalice instincte. În mijlocul fanfarelor și*

DANIEL TURCEA

● putna fantastică

Noi, oamenii,
Avem alcătuiri de mineral
Pe care-l mută să-l mistuie avalanşe şi ape
Pe care-l descoperă cîrtiţe timide de vînt
Cotrobăind prin large clopotniţe
De dangăne clopot de vecernii.

Dangăne iarba,
Simbol verde al morţii cu rosturi de sevă,
Clopotul mare al cerului
Vuietul larg în arama a tot ce se-ntîmplă
Uruie
Oameni în scuturi de aramă
Ceea ce vă spun
E bătaia răsucită-n colilii de ecou
A acestor trainice lucruri.
Clopotul larg de vecernii
Cînd te cuprinde o spaimă a morţii.
Tot ce se-ntîmplă aici
E bătaia-n aramă
la răsărit odată şi zuruind ecouri.
Una din alta ca cercul de apă
pînă-l ajung în apusuri
sunetele ca dezgolirea de sînge.
Pentru o dragoste nouă
Cu friguri clocotite în oasele mîinii
Şi se aştern genunchi credincioşi odată pe an
De sevă îşi înghit parcă frunzele
Şi rămîn sterpi cînd huruie vîntul
Şi se citesc evanghelii după Ioan şi Matei
Şi fac semnul crucii în păsări
Odată la plecări
să-ncerce
aiurea
cercei de găteală
a altor locuri mirese
Şi-odată la-ntoarceri nesăbuite
Ca reintrarea în carne Tîrziu.

Toate florile
Vor să imite soarele
Şi pleacă tăcuţi de la slujbă
Această religie străveche a bărbatului
şi a femeii pămîntului
A unirii din lapte
A doi gemeni zdraveni
Viaţă şi Moarte
Flăcăi plecaţi în lumea
Sabie fără de teacă
Să facă loc de plug
În hăţişurile lumii

GHEORGHE PITUŢ

● cine ştie

Dar cîtă mirare
a lăsat moartea
unchiului nostru Grigore
care ştia el singur semnul
şi-a vrut să fie
curată curtea, pomii
şi paiele proaspete
în culcuşul mînzului de o zi ;
n-a mai spus după săvîrşirea acestora
decît că ne rămîne o casă zdravănă,
gardul puţin desfundat
dar soarele-i bine (chiar atunci apunea),
ne-a sărutat şi apoi a murit.
Prietene, crezi c-a fost sfînt ?

GHEORGHE DARAGIU

● prelegere

Ninge, toţi se bucură
De durerea aceasta a stelelor.
Să visez nu mă lasă urmele de cerb,
Urmele din care-am băut apă
Încununînd arşiţa,
Dorurile.
Ninge, toţi se bucură,
Dar doare simpla
Urmă de cerboaică
În care nechemate cad diamante
Din cer ori dintre coarnele
Cerbilor înfometaţi de dragoste.
Ninge, toţi se bucură
Numai stelele, numai umbrele
Numai urmele de cerb
Vor o tăinuire-n vară.
Ninge, toţi se bucură !



Primăvară
desen de
IONIŢĂ
MIRCEA

a steagurilor, invocînd prezenţele cele mai pure şi mai neadecuate ale trecutului, practicăm, cu obsesia abrutizantă a cîntecului în urechi, un bogomilism fanatic, iraţional, căruia îi găsim cele mai imposibile ascendenţe în sufletul naţional. Nu putem vorbi de o actualitate a lui Panait Istrati. Fără cuţit în mînă, fără cadenţe în paşi, fără cîntec pe buze, omul de la Brăila n-are nimic aderent la contemporaneitate."

Şi încă un citat, din articolul *Răspuns Domnului de la «Chemarea Vremii»*, apărut sub semnătura *Ion Călimară* (Geo Dumitrescu), în ultimul număr al *Albatros*-ului, nr. 7, din 15 iunie 1941. *Chemarea vremii*, publicaţie pro-hitleristă, condusă de prof. Ion Sîngeorgiu, ne denunţase cu violenţă drept „bolşevici" („Studenţii aceştia reiau un sinistru cîntec, pe care l-am crezut amuţit de mult (...). Aceşti domni poartă probabil cravată roşie şi fredonează la adunările redacţionale «Internaţionala»" etc.). Iată un mic pasaj din răspunsul nostru :

„*Trecînd peste faptul că numai proştii pot spera în amuţirea cîntecului libertăţii, dreptăţii şi omeniei, am vrea să-l întrebăm pe domnul de la «Chemarea» ce «sentiment naţional» se poate vedea în paginile onorabilei sale publicaţii ; unde este pomenit un cuvînt despre durerile româneşti, un sfat sau o frămîntare pentru multele necazuri ale mămăligii naţionale ? Am vrea să-l întrebăm pe domnul de la «Chemarea» despre semnele exotice din paginile gazetei sale şi despre banderolele de pe braţul cu care d-sa salută, cu intensitate, «renaşterea Europei» ?...*"

Urmarea acestor manifestări era de aşteptat (ne aflam, doar în plină dictatură militaro-fascistă, sub ocupaţia „de facto" a armatelor hitleriste, la cîteva zile de acel dezastruos 21 iunie, cînd ţara a fost tîrîtă în război) : *Albatros*-ul a fost suprimat de cenzură. În momentul suprimării, aveam gata paginat nr. 8, în întregime polemic şi militant „Pro Călinescu", închinat efortului de a contracara campania dezlănţuită în presa de dreapta, care urmărea interzicerea şi confiscarea monumentalei *Istorii a literaturii române* şi înfierarea publică, ori chiar judiciară, a autorului. Lovitura nu ne-a descurajat. E drept că grupul nostru a suferit, ca urmare, unele „simplificări", dar în acelaşi timp a înregistrat două adeziuni însemnate : Ion Caraion (abia sosit în Bucureşti) şi Gh. Niculescu, foarte tînărul secretar administrativ al tipografiei unde apăruse *Albatros*-ul („Tiparul Universitar"), poet el însuşi, autor al volumului de versuri împotriva „războiul sfînt", *Om* (1942) (semnat Sergiu Filerot), pentru care avea să fie condamnat la moarte de Curtea Marţială, comutîndu-i-se apoi în ultimul moment pedeapsa în lungi ani de muncă silnică şi „reabilitare" pe front. Ne mai avînd o revistă, nici perspectiva apropiată de a o avea, încercăm să tipărim cărţi (apăruseră, de altfel cîteva, încă în 1941 în colecţia *Albatros* : *Aritmetică* de Felix Anadam — în 300 de exemplare — şi *Vergu ocu*, schiţe de Tib. Tretinescu).

Acum prezentăm cenzurii un caiet colectiv de poezie, *Sîrmă ghimpată*. Manuscrisul, prefaţat de un *Semnal* virulent scris de criticul grupului, cuprinde poezii de : *Felix Anadam* (ulterioare *Aritmeticii*), *Ben Corlaciu, Sergiu Filerot, Iulian Petrescu, Marin Preda, Ovidiu Rîureanu* etc. Caietul ni se restituie cu stampila, „Cenzurat 3 — nu se poate imprima". Mai apar în aceeaşi perioadă cîteva cărţi, în editura *Alfa* (înjghebată de Sergiu Filerot, cu sprijinul şi îndrumarea fostului „cadranist" Ştefan Popescu) : *Pelerinul serilor* de Ben Corlaciu, *Om* de Sergiu Filerot, *Poezia trubadurilor* de Ştefan Popescu, şi mai sînt anunţate altele pe afişul-„prospect" al editurii : *Măritiş*, nuvele de Marin Preda, *Stins*, poeme de Mircea Tiriung, *Pentru realism în literatură*, eseu de Ştefan Popescu etc. Spre sfîrşitul anului 1942, un alt grup de studenţi de orientare democratică, jurişti, sociologi etc., care scoteau revista *Gîndul nostru*, sub conducerea lui Constantin Suter, este împrăştiat, sub noul val de încorporări. Plecînd la armată, ei ne încredinţează revista. La 1 noiembrie 1942 apare, deci *Gîndul nostru*. An. I, seria II-a, nr. 1, păstrînd înfăţişarea grafică a fostului *Albatros* (inclusiv rubricile permanente de polemică *Relief* şi *Insectar*). Grup : Ion Caraion, Ben Corlaciu, Elena Diaconu, Geo Dumitrescu, Virgil Ierunca, Tib. Tretinescu. Debutăm cu un editorial intitulat *Protest*, sfîrtecat îngrozitor de cenzură, în care mai rămîn totuşi rînduri ca acestea : „*Pentrucă, în sfîrşit, după mai multe şi infructuoase formule, ni s-a asvîrlit recent eticheta incriminatorie de «negativişti», ridicăm braţul şi salutăm afirmativ (...). Sîntem într-adevăr «negativişti» !. Stăm şi rămînem în această inconfortabilă postură în urma unei concluzii de raţiune şi temperament, în urma unei decizii de activitate şi aport. Cu acestă convingere, cu perspectiva plină de absolut a tinereţii noastre — pe care încă nu o socotim un păcat — protestăm aici, la acest început de drum, împotriva tuturor celor care cu suspiciunea lor ne apasă umărul şi condeiul şi ne intimidează elanul către treabă şi sinceritate (...) Nu jurăm în cuvintele nici unui dascăl, temem şi dispreţuim oamenii cu certitudini şi beţe ; preferăm adevărul în tinereţea lui inconsecventă şi inegală, iubim poezia, inteligenţa şi sinceritatea, în proporţiile lor supreme susceptibile de suprapunere (...). Nu invocăm formule consacrate şi autoritare, oricît de inactuale sau prestigioase ar fi. Cerem artei să exprime viaţa şi omul în toate modalităţile şi în toate condiţiile lor întretăiate şi pitoreşti. dar îi refuzăm rolul de pledoarie şi afiş de orice aparenţă şi de orice utilitate. Dacă e să repetăm, literatură naţională nu este aceea care cîntă neapărat pe Decebal, pe Ştefan cel Mare sau Lupta de la Călugăreni şi nici măcar aceea care utilizează cuvinte neaoşe, ortodoxe, de vreme ce străinătatea ne recunoaşte — nu pe Vasile Militaru sau Mircea Dem Rădulescu — ci pe Eminescu, Arghezi, Sadoveanu etc. (...). Cu aceste gînduri şi păreri, ni se par deosebit de ridicole şi funeste anumite veleităţi de directivă, anume imixtiuni ale pompierilor în cîmpul artei. În nunca noastră «negativistă», căreia i-am găsit atîtea noime şi obiective cîte s-au putut citi mai sus, vom lupta pentru libertatea artei, încrederea în energiile creatoare ale Neamului nostru fiind mai presus de jignitorul «protecţionism» care vrea să se aplice azi (...). Literatura română nu se poate realiza, nu-şi poate atinge culmile, la care împlinirile ei de pînă acum ne îndreptăţesc să aspirăm, decît într-o desăvîrşită independenţa faţă de orice intenţie sau interes eterogen. Numai în acest chip arta autohtonă va putea constitui pentru noi, prin roade sănătoase şi durabile, un titlu de mîndrie în faţa străinătăţii. Pentru Domnii Poeţi, tineri sau bătrîni, care ne decupează sau ne înjură, oricît de liric, pentru suspicioşii, şantagiştii şi interesaţii care ne arată pumnul şi ne îmbrîncesc, pentru cucoanele care şoptesc, telefonează şi plîng, scriem acest final patetic şi indiscret la un mod cum nu ne stă în fire, pentru toţi aceştia ne mărturisim, aici, la un post de datorie şi conştiinţă, un post unde, cu tinereţe şi «negativism», se cade dar nu se dă înapoi. Căci, o spunem iarăşi pentru prostia suspicioşilor, ipocriţilor şi interesaţilor, ne vom afla întotdeauna acolo unde se munceşte în binele şi mîntuirea Neamului.*"

(E uşor de văzut şi de înţeles că printre rîndurile *Protestului* nostru, chiar aşa ciopîrţit pe jumătate de cenzură şi dincolo de formulările lui prudente, voalate, „tactice", sau uneori doar stîngace şi naive, se puteau citi mai mult decît nişte revendicări minime şi generale de „libertate a artei", decît intenţia de a înfrunta şi înlătura influenţa şi apăsarea tiraniei fasciste asupra ei şi de a-i zmulge acestei tiranii de pe blazon efigiile pure, uzurpate, ale strămoşilor şi înaintaşilor).

Bineînţeles, *Gîndul nostru* a fost suprimat fulgerător, printr-un comunicat special pe care presa de dreapta l-a publicat „la loc de cinste", pe două coloane. În aceeaşi zi, cu noaptea-n cap, şase gealaţi ai Siguranţei, în frunte cu un mare comisar sau inspector, încap cu mare greutate în odăiţa scundă de pe Calea Griviţei, tixită de cărţi şi hîrţoage şi veşnic afumată de un neputincios „godin", care este în acelaşi timp locuinţa studenţească a poetului şi „redacţia" defunctelor reviste. Pe un perete, tăiată dintr-o „Revue de Moscou" şi prinsă într-o pioneză, mutra lui Maiakovski, ras în cap, rînjeşte fioros (— „Cine-i ăsta ? — Un frate al lui tata, căzut pe front... — Aha !..."). A urmat apoi perioada *Timpul* ; încă de la începutul lui 1942, componenţii grupului — minus Elena Diaconu şi Ben Corlaciu, şi plus Marin Preda, şi Marin Sîrbulescu — au fost „adunaţi" unul cîte unul, de Miron Radu Paraschivescu şi Mircea Grigorescu, şi făcuţi peste noapte redactori sau corectori la ziarul *Timpul*, unde activitatea tinerilor „negativişti" s-a desfăşurat pe aceeaşi linie, cu o perspectivă din ce în ce mai clară, printre îndrăzneli şi primejdii tot mai mari, pînă la Eliberare.

MARIUS ROBESCU

● acteon

Cineva limpezeşte ulcioarele,
spală cocleala şi toarnă vin gros
de struguri striviţi nebuneşte cu tălpile.
Se pregăteşte orgia unei vînători astrale,
dorul de existenţă umple
cercul duhurilor dedesubt.
Cu nesfîrşită cruzime
mă bucur de trupul meu,
tulbur apa cu nările
suflu împrejur ca bivolii
şi cad trăznit în genunchi.
Ascult planetele bătîndu-şi cercuri de-a latul
şi-ar fi să îndur răstigniri
şi trageri pe roată de la-nceput.
Trece ploaia cu potcoave de foc
peste alba cetate Ninive,
în pletele magilor, pe sînii femeilor, plouă
şi la mine sub piele
ca-n corturile primitive.

*

Ochii ei erau treziţi din moarte
şi eu, sub luntrea mea încovoiat,
auzeam cum luptă către mine
sfere hămesite.
Cu o mînă nevăzută mi-a dat cana de vin
să beau cît pot
şi să torn morţilor în creştet.
Mi-a dat mere şi-a netezit
aşternutul de iarbă,
pe urmă nu s-a mai uitat.
Atunci mi s-a părut că nu mai e şi, răsuflînd,
mi-am lăsat capul sub rîul de tăcere.
Sfîşietor m-a privit din nou
şi trupul mi s-a pustiit
căci sîngele se ghemuise
în scorbura lui, tremurînd.
Lasă-mă, iartă-mă, voiam să-i strig zeiţei
curată ca laptele de mamă.
Am nimerit în partea luminată
de ochii tăi,
dar tu întoarce-te şi lasă-mă !
O, cerul s-a iuţit şi mi-a intrat sub tîmple,
nu mă mai pot păzi.
Iartă-mă şi nu-ţi face din mine
haită de cîini
şi cerbul pe care să-l ucizi.

*

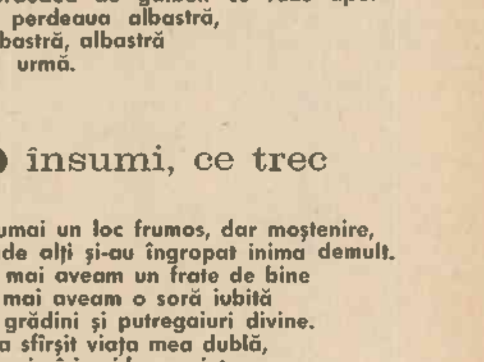
După cădere îngăduie-mi somn
ca după iubire.
Să nu fac o nebunie, să nu-mi muşc
degetele, să nu rîd nepotrivit.
În fioroasă grabă
să nu retez nervul ascuns,
umblînd ca racul
să nu-mi calc propria-mi naştere.
Doboară copacii
urcaţi în cer de întîmplarea mea,
smulge-mi din ochi priveliştile
de care turbează sîngele meu
şi leapădă-mă curat pe ţărmul altei memorii.
În chiar fiinţa mea de-atunci voi întomna,
de la tălpi în sus, către inimă
şi pînă la arcadele sidefii.
Fă-mă, zeiţă, pămînt ocrotit de cutremure
să n-aud şarpele lumii
cum se zdrobeşte la temelii.

● gala

Înfige săgeţile albe rîzînd
în muşchii taurului ca fierul încins,
matador-hidră cu ochii în lacrimi,
înger bronzat.
Se întîmplă ceva singular
în sferele vuiet ; taurul tremură
parcă-ar vedea un crepuscul.
Cad perdele somptuoase pe rînd :
perdeaua de negru cu frunze de aur
mai lasă perdeaua de roşu şiroi,
perdeaua verde păscută de turmă
perdeaua de galben cu raze apoi
şi perdeaua albastră,
albastră, albastră
la urmă.

● însumi, ce trec

Numai un loc frumos, dar moştenire,
unde alţi şi-au îngropat inima demult.
Şi mai aveam un frate de bine
şi mai aveam o soră iubită
şi grădini şi putregaiuri divine.
S-a sfîrşit viaţa mea dublă,
femeia îşi ucide cu pietre
sora din oglindă.
Văzduh cutremurat de aripi,
păsări-lance îmi cad la picioare,
păcatul lor îmi locuieşte pieptul
şi glasul lor e început de soartă.
Un sînge iertător umple pămîntul
rănit de paşii mei ori poate
însumi, ce trec, sînt o arteră spartă.



LA 110 ANI
de la apariția volumului
LES FLEURS DU MAL

CHARLES BAUDELAIRE

Il en est qui jamais n'ont connu
leur Idole.

Așa cum s-a afirmat pe drept cuvînt, este necesară, măcar o dată la o sută de ani, o reluare și restabilire a valorilor. Deși obiectele rămîn evident aceleași, optica noastră asupra lor se schimbă ; sîntem datori, pentru a fi sinceri față de noi înșine, să reprivim dintr-un nou punct al funcției de timp diversele obiecte ale artei, să îndepărtăm fără milă — de la această distanță care garantează o anumită perspectivă și, poate, un grad de răceală — tot ceea ce ni se pare a fi fost fie totalmente fals, fie exagerat, în spre plus ori minus, în judecățile indiferent căror predecesori ai noștri ; sîntem datori să restabilim, *pentru noi*, adevărul *nostru*. Peste o sută de ani credințele *noastre*, ale spectatorilor din 1967, credințe a căror exactitate constituia însăși justificarea existenței noastre, vor fi privite cu îngăduință ori dispreț. Et ce sera justice.
Nu, *Les Fleurs du Mal* nu sînt modelul perfecțiunii ; iar anul 1857 al apariției lor e data primului mare eșec al literaturii moderne. Orgoliosul poet care se voia primul mare modern ne apare azi drept un prăfuit reacționar al Poeziei. Desigur că în acele decenii el se afla în primele rînduri, era un novator, și un deschizător de drumuri (*le premier voyant, roi des poètes, un vrai Dieu* — spunea Rimbaud). Însă, marea poezie rămîne veșnic modernă ; restul, adică importanța la un moment dat, nu mai privește, desigur, decît istoria literară. Și poezia lui Baudelaire este astăzi, în marea ei parte, știută, ori ilizibilă.
Cu sute de ani mai înainte, Bacon enunța că noile descoperiri nu se pot realiza cu mijloace vechi, că pentru a crea o nouă idee trebuie inventat un instrument nou ; or, ceea ce face din *Les Fleurs du Mal* o operă poetică pe trei sferturi moartă este, mai presus de orice, tocmai nerespectarea acestui simplu adevăr. Datorită unui raționament greșit, Baudelaire ia în serios solemna prejudecată „*Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques*". Drept urmare a setei supreme de armonie care l-a bîntuit de-a lungul întregii sale existențe de inechilibru, poetul încearcă să găsească în forma clasică o contrapondere substanței acut moderne pe care o descoperise ori inventase ; și astfel poezia sa, care în ceea ce privește conținutul este într-adevăr, prin raport la romantici, acel mare salt înainte pe care-l calculase Baudelaire, din punct de vedere al formei face zece pași înapoi față de aceștia. Romanticii erau, de cele mai multe ori, o vioară fără violonist ; de tot atîtea ori, Baudelaire nu mai este pentru noi decît un organist deznădăjduit, într-o lume de catedrale în care orgile nu s-au inventat, și nu se vor inventa niciodată. Același Rimbaud care recunoștea în Baudelaire pe întîiul și unicul său predecesor adăuga, cu o dură luciditate : „*...la forme, si vantée en lui, est mesquine. Les inventions d'inconnu réclament des formes nouvelles*". Ceea ce nu știa ori nu voia să adauge Rimbaud era faptul că în Poezie *nu există* o substanță cu adevărat nouă fără o formă nouă ; și invers.
Ar mai fi fost, poate, aici, locul să se analizeze și explice felul în care sistemul pe care și-l construiește orice creator, sistem datorită căruia, de fapt, acest creator există, conține în el însuși morbul care va ucide, încetul cu încetul, centrii vitali ai creației. Armura care fusese făcută să strălucească și să apere se transformă repede în cea mai mortală cușcă. Acest lucru este cu atît mai evident la Baudelaire cu cît el este primul mare constructor de sisteme al artei moderne.
Rămîn, din ceea ce s-a înțeles și a-nțeles Baudelaire însuși prin *Les Fleurs du Mal* (adică fie poezie didactică și tezistă, de pildă *Bénédiction, Une charogne* etc., fie poezie de poză post-romantică, de pildă *Abel et Caïn, Les litanies de Satan*, fie... etc.) doar cîteva poeme de o subtilă, insinuantă muzicalitate, și de o sinceritate cu totul accidentală, printre care, — curios, dar atît de lesne de explicat, — două poezii complet nespecifice artei baudelairiene, și anume *Le servante au grand coeur* și *Je n'ai pas oublié, voisine de la ville*.
Totuși, acest inventator al faimoasei noi sensibilități (celebrul *frisson nouveau* de care vorbea un venerabil autor) nu ne mai interesează, în general, din acest punct de vedere ; fiindcă acest nou mod de a simți ne e comun azi nouă tuturora și într-un autor dorim să găsim nu ceea ce avem, deci ce ne e cunoscut, ci ceea ce ne lipsește și ne e necesar. Or, azi ne sînt necesari eroii și miturile. Și îndărătul ruinelor reci ale *Florilor Răului* se întrezărește cea mai tragică figură de erou al poeziei ultimelor veacuri : Charles Baudelaire.

. . . .

Dacă Baudelaire ar fi avut numai o parte din calitățile sale determinante, el ar fi fost un mare poet. (Adică ceea ce se crede în mod curent că este un mare poet). Paradoxală în aparență, afirmația precedentă vrea să spună doar că acei ce-și calculează și dozează bine eforturile, și *vor* mai puțin, ori exact atît cît *pot*, izbutesc.
Există însă o uimitoare categorie de halucinați care înnobilează și mai face locuibil acest univers previzibil de curbe și cifre, și care, nemulțumiți să construiască doar trăsura cu cai, proiectează automobilul, cu secole înaintea inventării rulmenților și benzinei. Acești oameni nu știau oare, ca și primii, că s-ar fi putut mulțumi cu ceva mai puțin, și că astfel ar fi putut exista fericiți, și poate mai utili și muri împăcați cu ei-înșiși și cu ceilalți ? Ba da, însă ei nu vor și nu pot să-și mai deslipească privirile de la extrem de îndepărtata Himeră ; și pe care ei o *știu* intangibilă. Uneori ei își aleg destinul, alteori destinul îi alege pe ei ; și unora și altora, conștiința unui drum lung, istovitor, lipsit de satisfacții și fără măcar, la capătul lui, prezența Hanului Verde, le întipărește de timpuriu, pe toate faptele lor, semnul tristeții și al morții.
Baudelaire era, prin definiție, născut așa cum se poate deduce din sensibilitatea quasifeminină evidentă în toate versurile, proza, corespondența ori jurnalele sale) să încerce și să izbutească a fi primul poet al muzicii subtile, al sugestiilor doar pe sfert oferite, într-un cuvînt al unui nou mod de a simți. Dar Baudelaire suspectează și disprețuiește noțiunea de talent, atît de vehiculată în acea epocă parcursă de romantici pletoși ; el va desființa cuvîntul *inspirație* și-l va înlocui prin cuvîntul *travaliu*. Pe de altă parte, raționalistul fanatic și lucid care era Baudelaire respinge în mod deliberat, mergînd astfel împotriva propriei sale naturi, o astfel de poezie care i se pare epidermică și irațională ; el își va construi (*apriori*, acolo unde Poë îl construise *aposteriori*) un sistem poetic. Acest sistem care a făcut din Baudelaire autorul celebru pe care-l cunoaștem sub acest nume, a distrus, precum spuneam mai înainte, măcar parțial, marele talent al poetului. Mai mult : se va întîmpla chiar ca nevoia de a apăra acest sistem să facă din Baudelaire, cel care condamna la contemporanii săi retorismul, didacticismul și tezismul, un didactic, un retoric și un tezist. Baudelaire este — prin opoziție de asemenea față de romantici — primul mare poet citadin. Poetul știa foarte bine că a descoperit o zonă încă intactă a lumii moderne ; dar demonul neliniștii și al nemulțumirii îl va opri să o exploateze complet și pe aceasta : el va evada, repetînd cu aceasta gestul romanticilor, în exotism. Spre deosebire însă de aceștia, Baudelaire nu va constata nici o deosebire între o parte și alta a lumii (vezi *Le voyage*). Universul este identic în toate punctele lui iar evadarea este imposibilă (vezi *Le couvercle*). Același demon al nemulțumirii și dezgustului îl va face pe poet să dorească singura cale rămasă, pare-se, liberă, moartea :

Certes, je sortirai quant à moi saitsfait
D'un monde où l'Action n'est pas la
soeur du Rêve

S-ar părea că aici, în sfîrșit, drumul este deschis : libertatea este totuși posibilă. De loc. Dialectica demoniacă a lui Baudelaire îi interzice și această ultimă ieșire. Căci Baudelaire face parte dintre acei care sînt blestemați să știe că iadul și raiul sînt identice, și că vor avea neplăcuta surpriză ca cealaltă viață să nu fie decît repetarea, pas cu pas, a primei vieți. Astfel, în *La mort d'un curieux*, spectatorul nu observă nici un fel de trecere de la viață în moarte : acestea sînt la fel. Pentru Baudelaire, toate drumurile evadării sînt închise : este deja suficient de tragic.
Pentru Baudelaire, drumul Acțiunii (s-o numim aici realitate) este interzis; ar mai rămînea, se pare, liber celălalt drum, al Visului, pe care să-l numim în cazul de față arta. Spunea Hegel că libertatea nu există pentru noi decît pe planul spiritual, acolo unde inteligenței noastre nu i se mai opune nimic. Aceasta este adevărat, poate, pentru spiritele echilibrate, pentru care legea armoniei este supremul adevăr. Dar tocmai pe acest plan ideal, spiritul neliniștit al lui Baudelaire întîlnește pe cel mai cumplit adversar al său : monstrul propriei sale îndoieli. Căci se deduce din lectura *Florilor Răului* că autorul ei nu crede de fapt nici în Artă ; el o acceptă pe aceasta doar ca un mod de expresie, într-o lume în care trebuie *să vorbim*.
Baudelaire a făcut parte dintre acei oameni adînc nefericiți, solicitați de două forțe absolut opuse : pe de o parte raționalismul și maxima luciditate, iar pe de altă parte un misticism primar și organic. Din nevoia de idoli el își va construi un idol în care nu crede, tocmai pentru că e construit de dînsul. Și pentru că nu putea crede în el, va încerca să creadă măcar în ritualul închinării la el, va încerca să creadă doar în *Gest*. Acest ritual, fără zeu, a fost pentru Baudelaire poezia. El a făcut parte dintre cei care nu și-au văzut niciodată idolul, și care au murit fără să-l cunoască.

MIHAI UNGUREANU

RENÉ CHAR



Lăstun cu aripi prea largi plutind în cerc și stri
Secătuiește tunetul. Seamănă în cerul senin. D
Replica e rîndunica. Lăstunul detestă dulcegăriile.
Odihna lui e în cea mai înnoptată scorbură. Nimen
În vara îndelungatelor limpeziciuni se va furișa în
Și nu se află ochi să-l poată păstra. Un singur stri

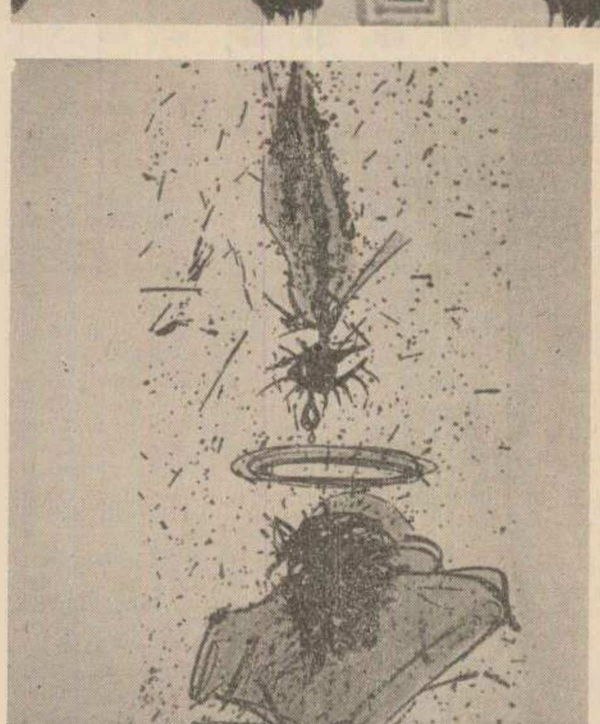
Mă ridic ca un cîntec al frunzișului la apropierea
risipesc în suiș, culeg cerul pur.
Culcat alături de tine îți frămînt libertatea. Sînt
Există linii mai încîntat tăiate decît cele care urc
Din aripa suspinului tău o bură de puf coboară
Chipul tău mi s-a deschis și se împle de bucurie
Minunat este strigătul tău pentru că îmi dărui tăcere

Stelele ne arată bunăvoință îndemnîndu-ne la vo
meu cele două mîini ale tale.

Aveam zece ani. Rîul cobora har ceresc asupra m
durerea pecetluiseră cocoșul de fier pe acoperișul
se învîrtea mai tare, mai iute, decît roata mori



Scrisori deschis ale lui Salvad ilustrate de pict Salvad





DALI



Ideea „scrisorilor deschise" pusă în practică de editura pariziană Albin Michel a atras un șir de nume gata de confesii : Jules Romains, Maurice Garçon, Pierre Gaxotte, André Maurois, Robert Escarpit, André Soubiran, Salvador Dali. Atîtea nume mari, atîtea nume mici... Această colecție, avertizează editura, nu e făcută pentru timorați, pentru oamenii ușor de satisfăcut, pentru discipolii doctorului Pangloss. Aici se atacă, se lucrează pentru triumful dreptății, bunului gust și bunului simț, și mai ales nu se uită umorul.
Scrisorile deschise ale lui Dali sînt în acest sens șocante pînă la a face destul de dificilă alegerea cîtorva fragmente pentru o revistă, nu atît din pricina ideilor noi, care n-ar găsi audiență, ci mai ales din pricina violențelor verbale. Dali scrie „divinului Dali", „excelentisimului Dali", „sublimului Dali" și chiar lui Dali, făcîndu-și dreptate și ironizînd, înjurînd, atacînd, lovind cu picioarele, cîntînd marșuri funebre și bucurîndu-se la înmormîntarea imaginară a cadavrelor dușmanilor săi sau doar a celor care nu-i sînt pe plac. În special apar, și anume cu regularitate de obsesie, (odată la trei rînduri), numele lui Le Corbusier și André Breton. „Infam" e un epitet blînd cu care îi tratează. E mult joc in ce face Salvador Dali, mult bun gust, mult prost gust, mult umor, multă, multă cabotinerie și cruzime. Cu sinceritatea lui aș mărturisi că mie nu-mi place și nici nu-mi displace. Nu mă interesează. Îi privește, deci, pe admiratorii și detractorii lui să dea calificative textelor lui, care trebuie mai degrabă luate ca un soi de literatură decît ca manifest artistic. În sensul acesta el folosește metodele detestaților maeștri ai suprarealismului literar, maeștri care nu-i sînt nici ei mai prejos în cruzime.
Cruzimea face acceptabil dreptul la cruzime. Iată deci, citatul din André Breton, unde „le Pape du surréalisme", care de altfel a și anagramat numele lui Salvador Dali în Avidadollars se străduiește să dea o imagine de ansamblu a artei acestuia :
„În ciuda unei ingeniozități publicitare greu de negat, întreprinderea lui Dali. deservită de o tehnică ultraretrogradă (întoarcerea la Meissonier) și discreditată de o indiferență cinică privind mijloacele de a se impune, a dat mult timp semne de panică și nu s-a salvat momentan decît organizîndu-și ea însăși vulgarizarea. Ea se prăbușește astăzi în Academism — un Academism care cu propria sa autoritate se declară Clasicism — și după 1936 nu interesează prin nimic Suprarealismul".

SALVADOR DALI : SCRISORI DESCHISE CĂTRE SALVATOR DALI

Dragă apreciat confrate,
Acest mod de a mă adresa ție e nou, dar vreau să comporte o nuanță de răceală în raporturile mele cu tine, din cauza totalei tale incomprehensiuni privind structura intimului și esențialului meu psihism și, asta, în ciuda numeroșilor ani de viață atît de confundați și amestecați.
Prima datorie a inteligenței tale nu era de a înțelege că atunci cînd zic : „Ideile mele actuale vor fi clare în patruzeci de ani", este pentru că nu doresc ca ele să fie accesibile mai degrabă. Problemă de viață sau de moarte. În ziua în care voi simți că ideile mele sînt instantaneu luminoase pentru contemporani, Avidadollars va muri în săptămînile care vor urma acestui funest eveniment.

De asemenea, fără a o face intenționat, reușesc în toți anii, prin n conștiente să ratez capod cerc în toate verile.

Șase luni de tensiune constantă mînd, în toate sferturile de or miracolul, opera mea capitală a celor șase luni, o catastrofă.
Pentru ce ?
Am înțeles-o în gara Perpignan șase luni de nebunie superesteti de putere, mi-am făcut socotea ziu și că falsa mea capodoper tată : *Gala* e deja în curs de drum spre New York. Deci, pr moment încerc un fel de spasm gasm spiritual în care, în cît tot ce ar trebui făcut pentru a lasquez, Vermeer și Rafael. trecut de a reuși se formează, inima acestei gări sublime și motivele de a trăi și de a conti Și astfel am realizat „constanta mele.
Capodopera, dacă Dali ar aj ar fi moartea. E destinul geni

LASTUNUL

ıdu-şi jur împrejurul casei bucuria, aşa e inima.
că atinge pămîntul se sfarmă.
La ce bun dantelă la turn ?
nu e mai la strîmtoare decît el.
întunecimi prin jaluzelele miezului de noapte.
ıt e toată trăirea lui. O puşcă subţire o să-l doboare. Aşa e inima.

ODAIA ÎN SPAŢIU

'urtunii — aerul se pudrează cu ploaie şi soare redeschis — spălat, mă

ırîna care îşi cere floarea.
spre gîtul tău ? Întrebarea e-aducătoare de moarte.
pe frunze. Săgeata dragostei mele îţi împlineşte fructul şi-l soarbe.
cînd intră întunecimile mele.

CREZ

ărătîndu-ne că nu sîntem singuri, că aurora are un acoperiş şi focul

-ŞI SPUNE NUMELE

. Soarele îşi cînta orele pe înţeleptul cadran al apelor. Nepăsarea şi
ıselor şi se îngăduiau laolaltă. Dar ce roată, în inima copilului la pîndă,
prinsă în flăcările albe.

În româneşte de **V. D. Theodoru**

le

e

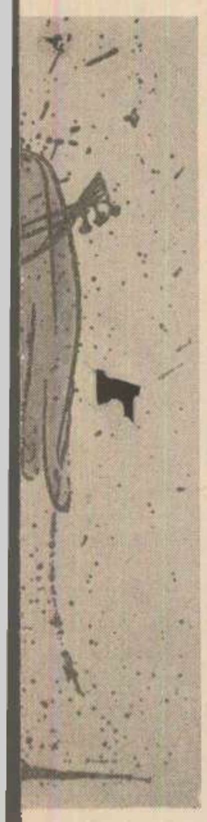
or Dali

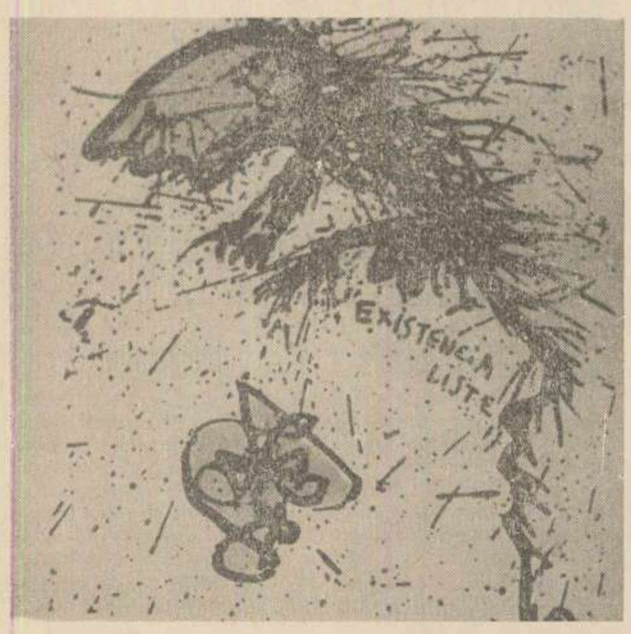
e

orul

or Dali







rocedee superin-
opera care o în-

strigînd şi che-
ă să se producă
evine, la capătul

, loc unde, după
că a voinţei mele
la că e prea tîr-
ă e definitiv ra-
a se îmbarca în
a tîrziu ! În acest
n ejaculator. Or-
eva secunde văd
-l depăşi pe Ve-
Dorinţa din anul
hiperestetic, în
sta îmi dă toate
nua să întineresc.
" tragică a vieţii

să o realizeze
ui. Opera sa o-

dată împlinită, Mozart moare. Rafael moare. Velasquez moare. În sfîrşit, Vermeer din Delft părăseşte această lume după ce a atins un vîrf. În timpul acestor perioade de ratare conştientă, viaţa reia un mers venusian în sîngele meu şi în sistemul meu nervos. Acest gust disproporţionat pe care îl am pentru viaţă exclude sacrificiul pentru o capodoperă.

Cum, tu, carne din carnea mea, ai vrea să faci posibilă, printr-un mizerabil tablou de programare cibernetică, explicarea şi asimilarea operei mele şi pentru ce ? Pentru că eu mor ? Tabelul pe care îl dezvălui aici a fost modificat pentru că tu trişezi : în epoca în care nu savurai această mînăstire, pe care vrei să mă faci să o înghit cu minciunile tale, neutronii încă nu fuseseră descoperiţi. E adevărat că această artă corespunde gîndirii tale. Tu vii să o aduci la gustul zilei. Arivismul tău care îi e cauza nu-l atinge pe Avidadollars. Să cîştige pe oamenii epocii sale pe care îi dispreţuieşte ? Nu ! Să cîştige tot mai mulţi bani ? Da !

PEISAJ MUZICAL XX

EDGAR VARÈSE

„LUMEA SĂ SE TREZEASCĂ. OMENIREA ÎN MERS NU MAI POATE FI DE NIMIC OPRITĂ. O OMENIRE CONŞTIENTĂ CARE NU POATE FI NICI EXPLOATATĂ, NICI COMPĂTIMITĂ..."

...este strigătul fratern, adresat omenirii însingurate, dezbinate şi dezorientate, chemarea disperată, ţîşnită din ultimele resurse ale naturii umane, pe care opera lui Varèse o adresează semenilor săi. Şi într-adevăr, într-o lume dominată de spectrul dezumanizant al treptatei tehnicizări, într-o lume în care însuşi spiritul uman creator pare o emanaţie a acestuia, Varèse, glasul acest imens al veacului nostru, îndeamnă la reculegere, la regrupare, tinde să readucă sentimentul stenic al cunoaşterii, al încrederii în oameni. Şi dacă o întreagă serie de contemporani ca Ravel, d'Indy, De Falla, Enescu, Bartók, opuneau formelor malformate ale post-romantismului suflul proaspăt al inspiraţiei populare, Varèse este cel care, paradoxal, adresîndu-se tocmai noilor descoperiri tehnice în domeniul acusticii, tinde să contureze un univers sonor specific lumii contemporane. Născut la Paris, la sfîrşitul secolului trecut, Varèse cunoaşte drumul anevoios şi greu al propriei autocăutări. Deşi plasat în plin climat impresionist, efortul său creator e orientat în vederea descoperirii şi concretizării sonore a unor sfere de simţire şi viaţă specifice noului secol : „Nu voiam să devin un mic d'Indy ; era de ajuns că exista unul !" — spunea Varèse. Cum era de aşteptat, criza neputinţei conturării acestei lumi sonore cu mijloacele tradiţionale pe care i le oferea orchestra acelei vremi, era iminentă ; apocalispul anilor primului război mondial, puternic grefaţi în conştiinţa intelectualităţii vizionare a timpului, nu putea fi redat cu ajutorul resurselor atît de limitate ale instrumentelor existente. Nici încercările „bruitiştilor" italieni, exploratori pe tărîm tehnic şi nu artistic al unor noi resurse sonore, par să nu-l mulţumească, deşi ideea introducerii zgomotelor ca parte componentă a discursului muzical părea nouă şi interesantă. „Este necesar ca alfabetul nostru muzical să se îmbogăţească. Avem de asemenea o teribilă nevoie de noi instrumente susceptibile a se preta la combinaţii variate iar nu să ne amintească pur şi simplu lucruri deja auzite. Instrumentele nu trebuie, la urma urmelor, să fie decît mijloace temporare de expresie. **Am simţit întotdeauna în opera mea nevoia unor noi mijloace de expresie. Refuz să mă supun numai sunetelor deja auzite. Ceea ce caut, sînt mijloace tehnice noi care să se poată preta la orice expresie a gîndirii şi să o susţină**" — declara Varèse cam prin cel de al doilea deceniu al veacului. Dezamăgit de stadiul înapoiat al acusticii experimentale din acea vreme, el va supune unei redimensionări sonore şi expresive mijloacele tradiţionale de emitere a sunetelor. Deşi compusă cu resurse muzicale obişnuite, lucrări ca : **Offrandes** (1922), **Intégrales** (1923), **Octandre** (1923), **Hyerprisme** (1924) sau **Arcana** (1927), prevestesc descoperirea unor noi sfere ale muzicii.

Materia sonoră cunoaşte îndeosebi în această perioadă a creaţiei sale acele terifiante descătuşări ce caracterizează tutti-urile orchestrale : încadrată de lungi şi sfîşietoare solo-uri, dureroase şi solitare tînguiri, masa sonoră a orchestrei, spasmodic contursionată trădează efortul teribil al unei autoeliberări. O dată nerealizata această luptă în autodefinire, neputinţa biruie pentru o bună bucată de timp ; sînt ani rodnici, şaptesprezece la număr, în care deşi nu a mai compus absolut nimic, Varèse meditează profund asupra sensului creaţiei sale, asupra noilor mijloace care i-ar putea vehicula gîndul muzical. Astfel **Ionisation** compusă în 1931 pentru 35 de instrumente de percuţie şi sirene marchează în contextul propriilor sale preocupări o veritabilă ieşire din neființă. Concepută cu mult înaintea **Sonatei pentru două piane şi percuţie** de Bartók, lucrarea valorifică pentru întîia oară potenţele expresive ale unui aparat orchestral exclusiv de percuţie. De-abia în 1954, cînd împlinea 70 de ani, chemat în studiourile experimentale ale Radiodifuziunii franceze, Varèse pare să fi trăit o a doua tinereţe. Aici se naşte **Deserts** care include în ansamblul său orchestral banda magnetică — fonomontajul şi ca atare un întreg complex de difuzoare. Iată un interesant comentariu al compozitorului, realizat pe marginea acestei piese : „Pentru mine deşertul este un cuvînt evocator în cel mai înalt grad. El sugerează spaţiul, solitudinea absolută. Pentru mine el înseamnă nu numai pustiuri de nisip, apă, munţi şi zăpadă, pustiurile din spaţiul exterior nouă, pustiul străzilor goale ale oraşului, nu numai acele aspecte dezgolite ale naturii care sugerează pustietate şi izolare, dar şi acel ascuns spaţiu lăuntric pe care nu-l poate vedea nici un telescop, o lume a misterului şi a singurătăţii esenţiale." O luare aminte asupra acestei esenţializate singurătăţi avea să o atragă Varèse cu cîţiva ani înainte, în 1958, mult mai evident, mai explicit în lucrarea sa **Poemul electronic** semnificativ subîntitulat „Omul şi maşina". Este pentru prima dată cînd omul, această entitate a universului, pătrunde nemijlocit în opera sa, într-o magnifică confruntare cu cosmosul. Compusă la cererea lui Le Corbusier pentru vernisajul firmei „Philips" la expoziţia internaţională de la Bruxelles, lucrarea schimbă fundamental vechea concepţie asupra funcţionalităţii discursului muzical, asupra cadrului căruia acesta îi este hărăzit. Căci, ca şi Le Corbusier, acest contemporan gînditor asupra eficacităţii plastice a formelor arhitecturale, Varèse pune pentru prima dată în muzică problema spaţializării în mari suprafeţe edilitare a construcţiei sonore imaginate. Urmînd a fi încadrată în complexul arhitectural al pavilionului căruia i-a fost predestinată, lucrarea beneficiază de aportul unei întregi aparaturi electronice de redare, fiind în acelaşi timp agrementată de imagini vizuale proiectate.

Şi totuşi, Varèse, această vibrantă conştiinţă a secolului, rămîne pînă astăzi o coordonată încă puţin cunoscută a spiritualităţii contemporane. Dispărut în pragul împlinirii a 80 de ani, în noiembrie 1965, compozitorul nu şi-a văzut opera triumfătoare, deşi crezul său romantic-umanist de înnobilare a omului marchează fiecare opus al creaţiei sale.

D. AVAKIAN

PRÉVERT



Trad de **Denise Negoescu**

... ŞI IATĂ

Un marinar a părăsit marea
un vapor a părăsit portul
regele a părăsit-o pe regină
un zgîrcit şi-a părăsit sacul
...şi iată

O văduvă a părăsit doliul
o nebună a părăsit azilul
surîsul tău mi-a părăsit buzele
...şi iată

Mă vei părăsi
mă vei părăsi
mă vei părăsi
şi vei reveni
ne vom însoţi
ne vom însoţi

Cuţitul se-nsoţeşte cu rana
curcubeul se-nsoţeşte cu ploaia
surîsul se-nsoţeşte cu plînsul
mîngîierea se-nsoţeşte cu ura
...şi iată

Dogoarea se-nsoţeşte cu gheaţa
şi moartea se-nsoţeşte cu viaţa
cum viaţa se-nsoţeşte cu iubirea
Ne vom însoţi
Ne vom însoţi
Ne vom însoţi

BUCHETUL

Ce faci copilă
Cu florile-astea de curînd tăiate
Ce faci fecioară
Cu florile-astea uscate
Ce faci mîndră femeie
Cu florile-astea întristate
Ce faci biată bătrînă
Cu florile-ţi ce mor

Aştept pe-nvingător.

NISIPURI MIŞCATOARE

Demoni şi minuni
Vînturi şi maree
În depărtare marea s-a retras
Şi tu
Ca o algă uşor mîngăiată de vînt
În nisipul patului te-ntorci încet visînd
Demoni şi minuni
Vînturi şi maree
În depărtare marea s-a retras
Dar în ochii tăi abia întredeschişi
Două mici valuri au rămas
Demoni şi minuni
Vînt maree rece
Două mici valuri ca să mă înece.

DE SALVATOR DALI SUPRAREALIST.

Velasquez		Picasso	Cézanne	Rafael	Le Corbusier	Dali
Geniu	10	+++ 10	— 0	+ 10	0	+++ 10
Autenticitate	7	7	+ 10	+ 10	10	9½
Tehnică	+ 10	+ 10	— 0	+ 10	10	2
Originalitate	3	1½	5	+ 10	10	1
Genialitate	8	10 + 3	— 0	+ 10	— 0	10 + 4
Nobleţe	10 + 3	8	3½	+ 10	3	3
Perversitate	7	10 + 3	— 0	1½	— 0	10 + 8
Sentimentalitate	2	10 + 4	1	0	— 0	6
Dandism	8	1½	0	5	0	10 + 2
Sens estetic	5	10 + 5	5	++++ ++ 10	10	3½

DE LA DALI ANARHIST CĂTRE DALI — AVIDADOLLARS

...Fii sigur că nu mă întîlnesc cu o singură persoană fără să-i vorbesc de acest titanic (sau „nesc") efort care consistă în a distruge prestigiul artei moderne în întregime şi în special a infamei arhitecturi a domnului Le Corbusier.

RĂSPUNSUL LUI AVIDADOLLARS CĂTRE DALI

Dali, Dali, eu nu cred în dreptate. Sexul său e pra ambiguu. Ţine minte : dreptatea e o femeie cu barbă !

RĂSPUNSUL LUI DALI CĂTRE AVIDADOLLARS

Ho, ho ! Această definiţie nu e demnă de tine. E de Ionesco sau Genet. E lene curată. E bastardă. E cusută cu aţă albă, modernă. Nu, dreptatea e o femeie divină, legitimă, care seamănă mult cu *Gala* şi e fiinţa pe care tu însuţi ai adorat-o mai mult decît orice. Structurile geodezice ale dreptăţii sînt supreme şi recuză ideea unei singure greutăţi oricît de mici ar fi. Reciteşte ce ai scris tu despre prima lege morfologică a părului în structurile moi. Te citez. Citeşte cu atenţie...

Traducere de M-L C.

DAN BOTTA

Aproape un scandal a stîrnit Dan Botta în 1941 cînd își revendică, printr-o polemică de răsunet cu Lucian Blaga, paternitatea ideilor din „Spațiul mioritic". Dincolo de orgolioasa sa afirmație, cercetînd ideația din volumul de eseuri „limite" și dialogul platonician „Charmion sau despre muzică" se poate observa că pretențiile sale nu sînt chiar total neîntemeiate. O viziune cosmică de factură blagiană posedă prin intuiție poetică și Dan Botta însă, bineînțeles că sistemul filozofic al lui Blaga se dezvoltă într-o construcție originală și unică. Apropierile care există țin de natura ideilor vehiculate în epocă, de preocupările gîndiriștilor spre o reîmprospătare a ortodoxiei.

În dialogul platonician „Charmion", Dan Botta comunică existența noastră solară, inclusă în armonia absolută a unei cosmogonii muzicale. Timbrul folosit are o ritmare abstractă, de oracol, adecvată unei instruiri în ordinea esențială a lumii : „Între pămînt și aștri se înalță, așadar, o liră miriacordă, un imens organon, cu miile de coarde ale Slavei. Cum degetele Penelopei trecînd prin spațiul duios urzesc lăudata lucrare, Armonia țese cu aripa ei prin firele lumii o zare măiastră de tonuri. Lungimea acestor fire de cristal, acestor urme ale depărtării poate fi calculată după înălțimea sunetului pe care-l au în acordul absolut al spațiilor. Pentru un atît de infinitezimal alint, instrumente ale măsurii nu pot fi decît sufletele, atunci cînd zeii le acordă după lungi meditații și încercări, darul de a vedea clar. Sufletul recunoaște lungimi care înfruntă rațiunea". În imensitatea spațiului și a timpului, în marele „Fluviu" heraclitian de energie, zeitatea tutelară nu este alta decît Dionysos — „amestec de suflet și materie". Introducîndu-l pe Dionysos în mitologia sa, Dan Botta vrea să ilustreze concepția substratului tracic al sufletului românesc susținută de Pîrvan, preluată de Blaga. Dionysos reprezintă varianta greacă a tracului Zalmoxis. Orpheu însuși a coborît din Tracia. Misterele de la Eleusis au, după Botta, tot izvoare tracice. Prin Dionysos, spiritualitatea greacă se colorează tracic. Grecia sensuală și efeminată începe să fie colindată de sentimentul abstract al absolutului numai prin fecundarea tracică a religiei lui Dionysos. (Zamolxis). Eflorescența filozofică greacă s-ar suda astfel pe un fundament tracic. Dionysiacul spiritualității grecești, geometria sa purificată de contingent sînt, prin geneză, ușor de asimilat sufletului românesc ale cărui substraturi sînt tracice. Dionysos (Zamolxis) este o zeitate panică și în același timp profund muzicală : „Plethora dionysiacă, sentimentul vieții misterioase, oceanice a lumii, se alia însă cu idealul unei perfecte simetrii : Dionysos, muzician al sferelor, Dionysos, expresie a muzicii cosmice, a geometriei cerului înstelat". În eseul **Frumosul românesc**, Botta susține trei elemente constante în formarea sufletului românesc : fatalism, insensibilitate la condițiile vieții materiale și scepticism. Prin fatalism se înțelege „sentimentul unei rigori, unei absolute necesități a raporturilor lumii" care, „ridicat la un exponent mai mare devine sentimentul cosmic, sentimentul solidarității universale, al unității în varietate, al participării sufletului la viața infinită a spațiilor". Această idee este foarte apropiată de „spațiul mioritic". La configurarea frumosului românesc participă „ideea tracică" — fiind fundamentală. „ideea romană" și „ideea bizantină". Prin intermediul ideii romane se ia contact cu Grecia, iar prin bizantinism se ajunge la o spiritualizare „pînă la inuman". Panteismul este primordial pentru cei „posedați de Dionysos". Interpretînd balada mioritică, Botta susține sentimentul cosmic al morții existent la vechii traci : „Moartea este expresia unei mari depresiuni, a unui timp slab al ritmului cosmic. Moartea, ca și palpitul mării, concordă cu aștrii, cu ivirea amicală a Lunii. Și nimeni n-a exprimat mai viu conștiința acestei solidarități a spațiilor în moarte, decît Thraci hyperboreeni. Sub Septentrion acolo unde mari paseri stymphaliene își scutură neprihănitul fulg, moartea e — Herodotos a spus-o — semnul unei participări la endaimonia lumii. O nuntă se petrece între pastorul thrac și făptura divină a Morții".

Cu o disociație extrem de subtilă, Botta caracteriza pe omul Mediteranei ca pe un creator de valori plastice, înclinat spre sensualitate și răsfrîngere narcisiacă. Pe urmele lui Paul Valéry, „Europa în spirit" este rezultatul arhitecturii grecești, muzicii (metafizicii germane) și al ideii catolice. Astfel, templul grecesc este „act de geometrie și de logică, formă a rațiunii", muzica germană — „act de revelație, creație confuză, fenomen intuitiv", iar ideea catolică ar da o anumită „omogenitate a Europei și conștiința imanenței Spiritului". Eseistul vede în Mallarmé un artizan al absolutului, care încearcă, și reușește, o „supunere a formelor unui ideal de geometrie, reducerea lor la cea mai simplă, mai necesară și mai abstractă expresie", iar în Valéry, unul din acei „incomparabili tehnicieni făuritori de savante poliedrii și, în același timp — reverse ale acestei atitudini — incapabili de fior, disprețuitori ai ideii și sterili, sterili".

În drama **Alkestis**, Dan Botta nu face decît să versifice mitul urmînd pe Euripide, numai ca tracizează intervenția lui Heracles înlocuindu-l cu Dionysos. Regele Admetos preferă să meargă el însuși în Infern după Alketis, aceasta pentru a ilustra credința tracică a dragostei de moarte. Pe alocuri, în dramă se întîlnesc remarcabile versuri dar în întregime nu se susține, nereușind să transmită tragicul. Mai interesantă este **Comedia fantasmelor** unde figura lui Cezar Borgia se conturează ca un geniu al răului în felul lui Richard al III-lea al lui Shakespeare, contemplîndu-se trufaș și orgolios, secondat de palida figură a lui Machiavelli, dar eșuînd lamentabil în credință. **Comedia fantasmelor** întrunește certe virtuți dramatice.

Respingînd poetica lui Brémond ca irațională, Botta cerea o contemplație extatică avînd la bază rațiunea, care să tindă spre cucerirea esențelor. Cel care visase o „poezie care să transmită voluptatea musculară a pronunției, o poezie ca a rapsozilor în care lira să servească doar modulațiile de o infinită varietate a graiului, să permită o mai deplină și mai delicată nuanțare a inflexiunilor și a timbrelor vocii" (**Teme bizantine**) va da prin **Eulalii** (1931) o poezie ezoterică de pure sonorități eleate. O plastică ce implică reverberații auditive trebuie să împietrească „în acte reci", „formele dorice" — semne intelectuale. Geometria acestei revelări poetice va circumscrie orbital și liturgic postulate arhaice. În fond, poemul de început, **Argument** este un fel de „joc secund" : „Glorie cu trist opal / Zonă de lunate prore / Arc înmărmurit și pal / Vizitat de aurore / Eulalie sunet-crin / eleat idol sub geruri / Claros cu inel marin / Singur în mirate ceruri / Soare nins de acte reci / (dorice, albastre forme) / Pe orbite simple treci / Un liturgic somn de norme /".

Contururi de orient anistoric se insinuează punctînd poate o lume tracică posibilă : „Amforă viu dorită, de virginală galbă / E zona mea : arhaic și limpede pămînt / Septentrionul palid și Orion, la vînt / Arida, liniștita, de gînduri floare albă / Galere duc, de aur, heraldica fereastră / Egee cu safirul de indolentă seară" e arhipelagul tracic ? / Ori poate tu, o, clară / Minerva, cu ideea în flacăre albastră" (**Pavană**). Un exotism mallarméan de voluptăți glaciale, suprapuse unor senzualități mediteranee, îl găsim și în incantațiile artificiale ale lui Dan Botta: „Vale de alge, de ierburi, de inimi fosfore / Floridă în golfuri de aur, floride / Tu suie, măști de umbră pe oglinzile viride / Ce liniștite, roze, hidoase madrepore / Nu, Pythie ascunsă, ochi chryselephantin / Ci Anzii, loburi clare de fulger dăruite / Romantic e doar vinul cu floare de venin : / Florida, tutelara și lesbica: Tahiti!" (**Eglogă**).

MARIN MINCU

Cronica ideilor filozofice

CONVENȚIONALISMUL ȘCOLII DE LA VIENA

Pozitivismul apărut în secolul trecut, o dată cu doctrina filozofului francez Auguste Comte, a cunoscut o puternică dezvoltare după 1900. A doua generație a acestui curent de orientare empiristă, antiraționalistă au fost machiștii combătuți de Lenin în **Materialism și empiriocriticism**. Actualmente pornind de la datele logicii matematice se dezvoltă pozitivismul logic dintre reprezentanții căruia putem cita: B. Russel, R. Carnap, L. Wittgenstein.

Analiza acestui curent cu vaste ramificații în filozofia occidentală contemporană pune în evidență pregnant consecințele abordării metafizice a problematicii filozofice. Ruperea treptei senzoriale de cea rațională, absolutizarea acesteia din urmă duc la interpretarea subiectivistă a rezultatelor cunoașterii umane și după cum vom vedea la negarea prin aceasta a cunoașterii însăși a posibilităților ei de interpretare veridică a realității.

Totul — spune A. Schaff — a început cu o scrisoare adresată pe atunci de tînărul Bertrand Russell marelui Gottlob Frege cînd acesta își terminase volumul al doilea al lucrării **Grundgesetze der Arithmetik** [1]). Scrisoarea conținea enunțarea celebrului paradox al lui Russell privitor la „clasa claselor care nu sînt propriul lor element". Acest paradox punea în discuție însuși fundamentul lucrării marelui matematician german. Ulterior au fost descoperite și alte paradoxuri, unele de ordin strict semantic, altele de ordin logic. Aceste paradoxuri au pus în discuție problema necesității unei modalități de exprimare univocă necesară domeniului științific. Pentru a evita asemenea paradoxuri (în special cele de tip logic) B. Russell și A. N. Whitehead fundamentează teoria tipurilor [2]) care ierarhizează enunțurile posibile astfel încît dintr-o clasă să nu facă parte un enunț privitor la ea însăși. Ulterior această teorie a evoluat sub forma teoriei ramificate a tipurilor (Russell) și mai tîrziu a teoriei simplificate a tipurilor (Chwistek — Ramsey).

Iată formularea lui Chwistek pentru ultima teorie :

„Admit așa-numitul univers **du discours**, constituit din obiecte pe care le denumesc indivizi. Nu indic exemple concrete sau proprietăți mai amănunțite ale acestor indivizi. În afară de indivizi, admit clase de indivizi, clase de clase de indivizi etc. Și atîta tot. Este clar că în acest caz, noțiunea de clasă ca atare este lipsită de sens. Putem vorbi numai de clase de anumite obiecte determinate. Prin aceasta, întrebarea dacă o clasă este propriul ei element (paradoxul lui Russell — n. n.) cade, ca fiind lipsită de sens".

Cele prezentate pînă aici constituie premisele logice (și parțial cronologice) ale apariției și dezvoltării sintaxei logice. Formulînd-o ca un domeniu de cercetare asupra relațiilor dintre expresii, R. Carnap ajunge la concluzia că în funcție exclusiv de coerența sistemului de relații utilizat, putem construi nenumărate sisteme logice echivalente (din punctul de vedere arătat — n. n.). Pe această bază, el admite așa-numitul principiu al toleranței și principiul alegerii libere a logicii. Aceste principii duc în ultimă instanță la admiterea alegerii arbitrare a „perspectivei asupra lumii" (Weltperspecktive). Ideea este reluată [3]) unde se afirmă : „5.5561 Realitatea empirică este mărginită de ansamblul obiectelor... 5.6 Limitele limbajului meu marchează limitele lumii mele.

5.61 Logica acoperă lumea, limitele lumii sînt și limitele logicii... Ceva despre care nu se poate gîndi, nu putem gîndi, de asemenea nu putem exprima ceea ce nu putem gîndi".

Aceste teze urmăresc să demonstreze imposibilitatea cunoașterii dincolo de limitele limbajului și arbitrarietatea logicii în cadrul acestor limite, în raport exclusiv cu „eul" cunoscător.

Se vede astfel, cum din analiza logică a problemei paradoxurilor, analiză necesitată de dezvoltarea internă a logicii, de necesitățile demonstrării non-contradicției aritmeticii, s-au dezvoltat metodologii a căror extrapolare și interpretare greșită a dus la teze de tipul solipsismului manifest.

Paradoxal este faptul că aceste interpretări aparțin unor savanți de o certă probitate și valoare științifică și că aceste afirmații tindeau în mod sincer să creeze o bază necontradictorie dezvoltării cercetării științifice.

Este evident că o concepție filozofică care postulează că limitele limbajului (deci ale personalității „eului") marchează limitele lumii cognoscibile, este solipsistă. O asemenea manifestare filozofică este de natură să declare ca imprecise și improbabile orice afirmații care depășesc universul logic considerat și, prin aceasta, știința în general și filozofia în particular devin simple manifestări subiective. Această hiperbolizare a „eului" constituie de fapt o reluare pe plan modern a subiectivismului idealist al lui Berkeley trecut evident prin filiera „complexului de senzații" machist. La vremea sa, Carnap scria : „Trebuie să ne smulgem din mlaștina problematicii filozofice subiectiviste și să ne situăm pe terenul ferm al problematicii sintaxe" [4]).

Dar, am văzut că, de fapt, această renunțare la orice filozofie duce la filozofia cea mai rea : idealismul subiectiv.

Extrapolarea nejustificată a sintaxei logice, considerarea acesteia ca panaceu universal și ca modalitate universală de analiză duc în ultimă instanță la denaturarea problematicii filozofice ca atare. „4.112 Scopul filozofiei este clarificarea logică a ideilor.
Filozofia nu este știință ci o activitate.
O lucrare filozofică constă esențialmente în elucidări.
Rezultatul filozofiei nu sînt «propoziții filozofice» ci lămurirea unor propoziții.

Misiunea filozofiei este să facă limpezi și să delimiteze net ideile care altfel sînt confuze și flue" [5]).

Interpretarea filozofiei ca o activitate de elucidare a propozițiilor empirice, ca o metodă de delimitare a ideilor „care altfel sînt confuze și flue", răpește cercetării filozofice procesul fundamental de generalizare ce-i este caracteristic. Ea devine din știința legilor celor mai generale ale lumii gîndirii și societății, un simplu instrument de evitare a confuziilor din punctul de vedere al coerenței, la nivelul propozițiilor empirice deci, o simplă analiză logico-lingvistică și nimic mai mult.

Se poate vedea aici că reducerea nejustificată a problematicii filozofice la problematica unui domeniu științific particular, ca și extinderea caracteristicilor acelui domeniu la nivelul cercetării filozofice, duc la negarea rolului generalizator al filozofiei, la negarea existenței ei ca știință.

Postulînd că baza dezvoltării filozofiei o constituie legătura nemijlocită cu cercetarea științifică particulară ale cărei rezultate le generalizează, marxismul arată totodată că filozofia este un domeniu de cercetare aparte, cu problematică și legi specifice interpretării la cel mai înalt nivel a problemelor existenței și cunoașterii.

Z. M. SĂRĂȚEANU

[1]) A. Schaff — Introducere în semantică
[2]) B. Russel, A. N. Whitehead — Principia Mathematica
[3]) L. Wittgenstein — Tractatus Logico-Philosophicus
[4]) R. Carnap — The Logical Sintax of Language

NOUA PLEIADĂ

PROZA TÎNĂRĂ

Mai toate volumele de debut ale celor mai tineri prozatori apărute anul trecut au fost alcătuite din schițe. Scriere de restrînsă respirație, vecină în unele zone cu lirica, presupunînd o virtuală, maximă concizie și o tehnică aparte — pe care cele mai bune volume o atestă — specia are, mai ales cînd e vorba de începuturile unei cariere, valoarea unui exercițiu, unui compliment al viitoarei creații mature. Ne obișnuisem în ultimii ani cu afirmarea abia mai vîrstnicei generații de prozatori prin nuvelă ; romanul, cum e poate și firesc, rămîne pasărea cea mai rară, atît de rară... Schița e un simptom nou care merită cît de cît discutat, mai întîi ca simptom și apoi ca valoare propriu-zisă.

Există o circumstanță : presa noastră literară, deși mult mai bogată azi în publicații, oferă din ce în ce mai puțin spațiu nuvelei. Din motive gazetărești, justificate, scrieri ce depășesc 20 de pagini apar din ce în ce mai rar, fiind preferată proza cea mai scurtă. Din păcate, revistele lunare sînt prea puțin cunoscute. „Va urma" displace în genere gazetăriei, și, poate, pe drepte motive. Ne întrebăm dacă nu e necesară o revistă a nuvelei, o culegere lunară de 150 de pagini, care să satisfacă cererea și oferta.

Indiferent de conjunctură, altceva dovedește, cred, acest „masiv" debut prin schițe : o mai mare exigență a autorilor, care, intrînd acum în literatură, au o experiență de lectură mai întinsă decît acum cîțiva ani. Nu vom face aci o înșiruire de nume ale unor mari autori care au încetat de a mai fi ignorați și care, nu numai că sînt accesibili tuturor, dar și modifică cerința, deci și exigența debutanților.

În cele mai bune volume apărute în colecția „Luceafărul" din care enumerăm **Exerciții** de Dumitru Țepeneag, **Iarna cînd e soare** de Iulian Neacșu, **Întunericul și profesoara de pian** de Horia Pătrașcu și **Nu te lăsa niciodată** de Sînziana Pop, există o fundamentală preocupare de inovare, de încercare și frecventă izbutire a unor tehnici narative noi, neexperimentate sau rar experimentate în proza noastră. Pozitiv este faptul lesne de observat, că toți acești tineri și-au însușit o considerabilă libertate stilistică, o disponibilitate care le-a stimulat creația și ideile, nu prin adoptarea rapidă a unor formule închegate și consfințite de celebritate ci, tocmai în sensul desfacerii cadențelor și procedeelor de variată circulație în scopul formulării unei modalități personale, sau care tinde să devină întru totul personală. Proza lor e vie, degajată, colorată cu sugestii violente, într-un stil voit nepitoresc și antiretoric. Scrierile lor tind, în genere, să fie o digresiune din epicul clasic, narația propriu-zisă mereu revizuită, uneori pînă la a deveni o simplă sugestie. La capătul fiecărui cuvînt tematic țîșnește o stare, o idee sau o sugestie divergentă, care se consumă rapid pe seama unei rotunjimi finale. Este o permanentă speculare a entropiei literare și din asta se naște tensiunea scrisului lor dinamic, sincopat, eliptic. Un permanent decupaj, o mobilitate neobosită și neobositoare în care universul circumscris ne apare cînd la distanța necesară receptării integrale (și atunci înregistrăm pe deplin tehnica pointillistă), cînd e adus atît de aproape încît detaliu capătă el însuși valoarea unui alt univers, organizat într-o semnificație paralelă, poate mai puțin comodă în receptare dar mai sugestivă prin ambiguitate. Acest joc de sensuri și unghiuri pe un plan unic transformă realul cînd în fantastic, cînd în idilic, în absurd sau sarcasm, sugerînd, prin revenirea la real, alegorii și simboluri surprinzătoare. Gesturile sînt notate cu o mare precizie care face ca ele să iasă din neutralitate și să se răsfrîngă într-un joc al modalităților, dirijat cu neașteptată pricepere.

Cea mai mare parte din aceste „exerciții" — împrumutăm definiția din titlul unuia din volume — nu sînt construcții ale ficțiunii care să devină memorabile ca „poveste" sau tipologie, ci un fel de amintiri din vîrste trecute — copilăria și adolescența — ; amintiri mici și poate neînsemnate la origine, apoi căzute în subconștient și valorificate acolo prin aglomerarea de stări și semnificații, venite din înțelegeri tîrzii, mature. Mica și șocanta lor realitate a germinat confabulări și asociații care, îndepărtîndu-se de la faptul brut, îl redau într-o suspensie, într-o plutire mai mult în senzorial decît în atitudine. De aceea, proza aceasta se naște dintr-un transfer continuu de optică și de planuri ale vieții, rezultat al unei acuități deosebite de receptare. Un gust pronunțat pentru manifestări ale unui anume tip de dinamism al vieții în care fantezia și realul se îmbină mereu — cum ar fi jocul, circul, visul, sportul — pentru peisajul aglomerat și pretabil celor mai diverse asociații. Spirite independente, tinerii autori, cultivă și teribilismul, au ambiția trimiterii cititorului în inexprimabil, forțează logica în transfigurație. Ei au explicabila intoleranță pentru toate formele înțepenite ale vieții, distrugîndu-le cu vitalitatea și sinceritatea binefăcătoare a vîrstei.

Volumele în sine conturează profilul autorului mai mult din unghiul prezentului decît din cel al posibilității de a întrevedea căile de dezvoltare a fiecăruia în parte. Lipsesc uneori semnificația și aptitudinea epică, ceea ce ne face să credem că e desigur momentul ca ei să-și încerce respirația pe spații mai largi. Ceea ce probabil ei fac. D. Țepeneag este dintre ei cel mai fin artist ; cu cea mai savantă dozare, ambiționînd să fileze liricul pînă la impersonalizare. El se caracterizează printr-un ton al inocenței aluzive, cald și colorat cu o anumită primitivitate rafinată. Scrisul său denotă o fire hipersensibilă, dar și o luciditate mentală care-i permite să se distanțeze de sentimental pînă la prezentarea dramaticului în forma pură. Nu ocolește bizarul, ca și Iulian Neacșu, dar, spre deosebire de acesta, scrisul său e mai sublimat și mai generos în sugestii. Și Țepeneag și Neacșu și Sînziana Pop cultivă senzația cu un fel de impudoare care nu iese însă din limitele moralității. De aceea e lesne de observat unde sinceritatea e trădată în clișeu (Neacșu — **Carnet de bar**, Sînziana Pop — **Pe teren**). Mai introvertit, Țeneneag are o deosebită aplecare spre teme bovarice, total contrar Sînzianei Pop care se descoperă cu frenezie și cu jovialitate. Proza acesteia din urmă joacă în tonurile reportajului și de aci iese, poate, o mai proeminentă vocație narativă. Toți au oroarea de promiscuitate, îmburghezire, de vid moral sau ideatic, ceea ce prilejuiește pagini excelente. Aci, dar nu numai aci, un gust pentru pictural, pentru imagini decupate și mărite uneori pînă la proporțiile fantasticului și absurdului, dă cititorului senzația că există un talent care va întîmpina impedimente în optarea pentru un gen. La Neacșu, nestîmpărul face ca acțiunea să se petreacă într-un prezent continuu — procedeul este cel al reducției la plan — prin aglomerarea de detalii, fraze și expresii foarte libere, care, în ciuda aparențelor, ne fac să ne gîndim la „proza obiectivă". Cititorul e însă deocamdată interesat de felul **cum** spune autorul și nu de ceea ce spune. Talent de dialog, de altfel prezent și la Horia Pătrașcu. Proza lui Pătrașcu e mai tradițională, mai vînoasă și mai certă în construcție. Predispozițiile sale pentru nuvelă sînt confirmate de ultimele apariții din presă. Gravitatea sa e mai explicită, dar și platitudinile mai numeroase.

În afara copilăriei, tema cea mai frecventă — evident, o temă a tinereții — este cea a întîlnirilor și despărțirilor adolescentine, venite din mirajul primelor iubiri. O neobișnuită înțelegere a bătrîneții la Iulian Neacșu, o capacitate de reverie proustiană a copilăriei la Țepeneag, o frematare băiețească a adolescentului la Sînziana Pop, un simț al vîrstei mature la Horia Pătrașcu. Patru nume noi și nu numai atît.

GELU IONESCU

AVANGARDA ȘI PICTURA ROMÂNEASCĂ

Avangardismul a devenit astăzi un organism osificat. Labilitățile și posibilitățile sale pot fi cenzurate în limite acceptabile sau nu, dar în orice caz existente. Căci fiind în primul rînd un teritoriu al ideilor, o declanșare spirituală convenită în norme etice și estetice, acest teritoriu poate fi delimitat. Din acest punct de vedere avangardismul se clasează sub ordinul timpului — superior și el, ca și alte fenomene spirituale ale mișcării de translație din zona activă, de interes permanent către zona interesului cultural.

Ceea ce interesează în cadrul acestui articol este desigur avangardismul plastic, expresie care, luată în sine, nu înseamnă aproape nimic dacă n-am adăuga imediat un corectiv. Acesta, în esență, se bazează pe faptul că avangardismul de care vorbim nu este un fenomen monolitic, ci s-a conturat foarte precis, în dimensiunile unor curente artistice. Dadaismul, constructivismul, futurismul, suprarealismul, ar putea fiecare în parte să-și revendice afiliația amintită, dacă istoria nu le-ar da în parte la fiecare dreptate. Fiecare din ele — prin dezvoltarea proprie a unor idei estetice — au însemnat inovări parțiale sau totale în limbajul artelor plastice, constituind schimbări importante de jaloane în aprecierile adresate artei. Fiecare din ele — prin dezvoltarea personală a unor convingeri artistice înfăptuită de cîțiva creatori geniali — au pus într-un nou raport relația artist-model-public. Fiecare din ele accentuînd în mai mult sau mai puțin unul sau altul din termenii acestei relații. Dacă sub aspectul invenției plastice aceste curente au fost inepuizabile — ele au o constantă sigură în iconoclastia lor furibundă. Desființînd, distrugînd ceea ce era conformism și stereotip în imaginea plastică — toți acești creatori au sensibilizat-o, transformînd-o pînă aproape de arbitrar. Făcînd din refuzul sistematic al artei de muzeu un principiu de conduită estetică — ei au năzuit către o artă mult mai aproape de structura intimă a umanității. Cît au reușit sau nu a rămas și încă va rămîne obiectul unei interminabile discuții. În orice caz este foarte trist să constați că numai la cincizeci de ani de la „insurecția dadaistă de la Zürich“ — o expoziție — cum este cea deschisă la Paris recent — certifică osificarea. Se vede că marilor îndrăzneli le este hărăzită și lor amintirea.

Avangardismul românesc a avut în general aceleași aspirații. I se pot aplica, fără obsesia de a greși, aceleași criterii. Rezonanța lui și înăuntru și în afară — nu s-a cristalizat totuși pe coordonate independente. Ceea ce este cu adevărat sesizabil îl constituie existența unor personalități foarte interesante — a căror evoluție nu plătea nimic tendințelor și influențelor generale și a căror operă confluează cu albia mare a mișcării de avangardă. Trei dintre aceștia, dacă este un argument acest lucru, au un loc convingător în orice dicționar al artei moderne : Victor Brauner, Jacques Herold și Marcel Iancu. Acestora trebuie să le alăturăm numele lui M. H. Maxy, Corneliu Mihăilescu, Jean David, Milița Petrașcu, Mattis Teutsch, Jules Perahim, încercînd să epuizăm măcar sub acest aspect enumerativ pe principalii promotori. Spunem deci că nu vom reuși niciodată să continuăm măcar în liniile ei directoare mișcarea românească de avangardă dacă nu o vom interfera permanent cu dezvoltarea ei europeană subliniind în permanență caracterul lor paralel. Căci transmutarea centrelor de interes artistic — dezvoltarea succesivă în cadrul modernismului european a diferite curente și orientări — se va resimți fără să vedem în aceasta neapărat o subordonare în creația pictorilor români Cubismul și constructivismul constituie punctul inițial al unui itinerar furtunos, itinerar pe care la noi se angajează Marcel Iancu, M. H. Maxy, Corneliu Mihăilescu și pentru scurt timp Victor Brauner. Experiența cubistă în varianta ei constructivistă își trage seva la noi din frecventarea mediului artistic german pentru că mai ales în preocupările de arhitect ale lui Marcel Iancu se vor resimți cercetările Bauhausului — toate acele încercări fructuoase de a raționaliza forma — de a o supune unor legități interioare determinate de raporturile lor intrinseci. Maxy își amenda propriile experiențe prin intermediul analizelor spectrale ale lui Delauney în care culoarea determina forme și legături formale, stabilindu-se astfel printre cei mai importanți participanți la marea expoziție internațională de plastică nouă din București. Integralismul (promovat de revista **Integral**), picto-poezia revistei **75 HP** — erau continuarea dezvoltată a aceluiași drum. Intensitatea lui va scădea însă. Suprarealismul avea să genereze de acum înainte, mai ales pe plan european, și implicit și la noi, o nouă mitologie. Primul manifest al suprarealismului — redactat de Breton va rămînea pentru totdeauna „cartea sfîntă“. Ce este suprearealismul ? — iată o întrebare factice și inutilă. Explicația lui de cele mai multe ori este înșelătoare pentru că „suprarealitatea“ este un pretext al fantasticului, al fantasticului care este eminamente uman, irigat de sensurile conștiinței sau subconștiinței. Claude Bonnefoy are dreptate : „Din toate neliniștile omului în fața fantomelor subconștientului său, a creațiilor științei lui, din angoasa lui în fața morții, se hrănesc imaginile artei și literaturii fantastice“. O analiză structurală ar descifra în suprarealismul modern — permanențe tematice continue de la Dürer — Bosch, — Monsù Dezideriu pînă la Max Ernst — Dali și Bauner evident, cu toate corectivele personale. Cînd Breton susține că : automatul grafic ca și cel verbal este singurul mijloc de expresie care satisface din plin ochiul sau urechea realizînd unitatea ritmică, singura structură care răspunde nondistincției calităților sensibile și calităților formale, nondistincției funcțiilor sensitive și funcțiilor intelectuale, el nu face decît să absolutizeze tehnica fantasticului, a creării lui, sub acest raport al invenției fantastice, a cîmpului halucinatoriu în care se stabilește și trebuie judecată opera lui Victor Brauner.

Brauner a început ca expresionist, ilustrînd **Restriștile** lui Ilarie Voronca. După o fază constructivistă, pictorul avea să-și găsească vocația în fantast. Despre „puterea lui de imaginație care i-a favorizat ca nimeni altuia permisiunea de a se stabili în inima peisajului periculos, în plin domeniu halucinatoriu“ va vorbi Breton stabilind dominanta caracteristică creației sale. Pentru că de la primele desene publicate în revista **Unu** pînă la ultimele compoziții, talentul său imaginativ a germinat fructuos și insolit. Cosmogonia sa este incongruentă, populată de oameni-animale și animale-oameni, obiecte metamorfozabile, un grotesc tragic a cărui condiție de existență este automatismul.

„Aventurile domnului K“, una din pînzele sale celebre — amestec de Kafka și Jarry — prezintă „diversitatea monstruoasă a unui univers boschian stilizat“ —, metamorfoza continuă a unui personaj obez și ridicol — ieșit fără îndoială de sub mantia lui Urmuz, metamorfoză atingînd regnurile mineral și vegetal — ieșind de fiecare dată mai descompus, subuman și insignifiant. Ceea ce Brauner a adus suprarealismului nu era numai capacitatea sa de invenție — ci însuși caracterul special al lumii pe care o crease, cu atribute folclorice care ignorate ar vicia, cred, înțelegerea ei. Himerele sale, obiectele sexuate, amestecul dezolant, aparent arbitrar, nu sînt făcute pentru a ne face să uităm marea și primitiva neliniște din care sînt reieșite : dorința și teama prezidînd de fapt în jocul pe care ele îl duc cu noi — comentează Breton accentuînd mai ales planul relațiilor umane în care sonda Brauner. Că este așa o probează ciclul „Istoria crimei“ — în care monstruosul are un substrat concret — războiul — și fantasticul un sens direct — și despre care tot Breton spunea că „aceste terori stratageme și enigme ale războiului sînt oferite lumii obiective și, iată de ce arta lui Brauner este poate cea care exprimă cel mai intens această lume în ultima sa fază“. Ultimele cuvinte despre pictorul Brauner pe care aș vrea să le mai scriu, aparțin de fapt lui Ilarie Voronca : „Cu o undiță de lumină Victor Brauner scoate la iveală din întunericul din el sau din afară peștii formelor care să spargă coaja de cotidian și de obișnuință“.

IULIAN MEREUȚĂ

DE LA UNU * LA ALGE

IDEILE — MANIFEST AL REVISTELOR DE AVANGARDĂ LITERARĂ ȘI PLASTICĂ ÎN ROMÂNIA



JULES PERAHIM

Mișcările de înnoire în artă își au de obicei sediul, nucleul și centrul de gravitație în jurul unor publicații ce se fac ecoul manifestelor proclamate de un grup de opinii. Seducătoare locuri de întîlnire a spiritelor ce se caută și se găsesc, revistele au declanșat nu o dată puternice reviriminte în gîndire.

Era în preajma anilor 1920, prelungindu-se un deceniu, o fierbere novatoare în presa română : pictori, desenatori, scriitori — căci nu se poate rupe activitatea literară de cea plastică — vizînd prestigiul modern al artei românești, erau pionierii mesajului adresat noului secol de aici ori de aiurea, acestui secol fascinant de viteză și ritm, secol incendiar, exploziv, sintetic, neconformist. „E în însăși atmosfera vibrîndă a Europei justificarea acestei repezi succesiuni de curente. Efortul contimporan de neîncetată căutare de forme noi și lepădare a celor găsite cuprinde o mai adîncă semnificație. E în el ceva din străduința corăbierilor de la sfîrșitul Evului Mediu, întru aflarea de noi drumuri spre India“ (Ilarie Voronca : Suprarealism și integralism — **Integral** 1925).

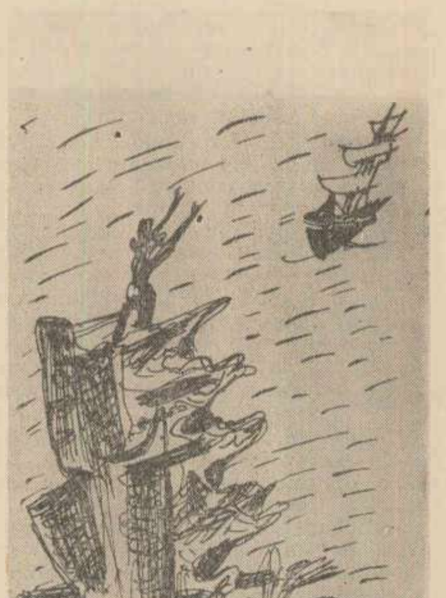


M. H. MAXY

Poate fi socotit ca an de cotitură și de naștere a mișcării de avangardă română, anul 1924. Ion Vinea împreună cu Marcel Iancu și Ion Barbu începuseră la **Contimporanul** o activitate literară și plastică modernă. Germenii neconformismului pluteau în aer, urmau să fie captați în circuite cu bază de desfacere temporară în curente și publicații : **Contimporanul, 75 HP, Punct, Integral, Urmuz, Unu, Alge.** Evenimentul de importanță europeană care a marcat adeziunea artiștilor români la mișcarea de avangardă internațională, Expoziția Contimporanului, la care au participat pictori și sculptori din România, Polonia, Ungaria, Belgia, Suedia, Franța — expoziție apreciată elogios între alții de Tudor Vianu în **Mișcarea literară** — înseamnă într-un fel ruptura grupului Ilarie Voronca, Victor Brauner, Mihail Cosma, Stephan Roll, alăturați mișcării de la Contimporanul într-o secțiune separată ce va acoperi pe parcursul anilor colaborarea la mai toate revistele de avangardă. Două personalități marcante, Ilarie Voronca și Victor Brauner, prieteni și împărtășind idei comune, lansaseră cu o lună înaintea expoziției, în octombrie 1924, în revista cu număr unic de apariție, **75 HP**, ideea **picto-poeziei.** Cu reminiscențe dadaiste inevitabile, revista încearcă să contureze, pe tema colaborării artelor, prima idee-manifest ce va sta apoi la baza integralismului și sintetismului. Ideea integralismului se va preciza abia după apariția încă unei reviste cu viață scurtă, **Punct** (decembrie 1924) intitulată programatic „revistă de artă constructivistă internațională“, în manifestul apărut în primul număr al **Integralului** la 1 martie 1925 — „revistă de sinteză modernă“ condusă de Ilarie Voronca și M. H. Maxy :

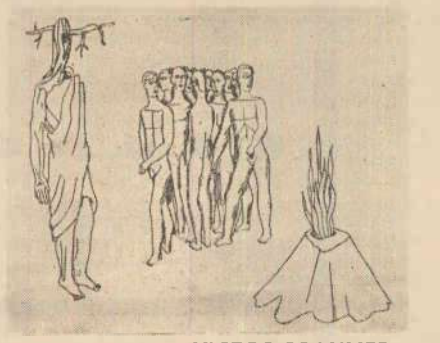
> „Trăim definitiv sub zodie citadină : **inteligență-filtru, luciditate-surpriză. Ritm-viteză** ... Baluri simultane... atmosfere concertează, miliarde saxofoane, nervi de telegraf din ecuator pînă în poli, fulgere ; planeta de steaguri, uzini : un steamer gigant ; danțul mașinelor peste slăvi de bitum. **O răsucire de ev.** Clase descind, economii inedite se construiesc. Proletarii impun forme. Cresc noi psiho-fiziologii...“

Laconismul pilulelor-manifest lasă multe porți deschise interpretării. Dar „răsucirea de ev“, această clară adeziune la mutația centrului de in-



CORNELIU MIHAILESCU

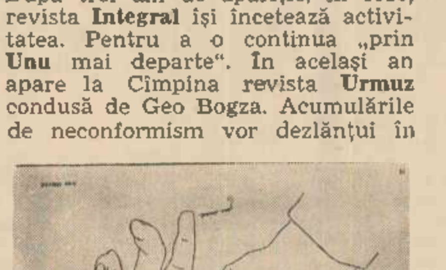
teres colectiv spre societate („trăim **în, prin, pentru,** ea“) declară, certifică, unește în ceea ce se va numi INTEGRALISM forțele latente ale individului devenit ferment social : **„cufundați în colectivitate îi creem stilul după instinctele pe care abea și le bănuiește“.** Căci : „unul reprezenta, reprezentăm însă **toți**“ : o forță, o expresie, un sens unic în care **artiștii devin seismografe, cetitorii, spectatorii și oamenii cumsecade sînt diafragme“.** Dincolo de manifest, dincolo de declarații, la întîlnirea acestor noi adevăruri căutate ardent cu suflul acesta nou și proaspăt de neconformism, se construia. Se adunau particulele risipite în aer ale pulsului mecanic, trepidația urbană, ritmul și vacuumul planetei-metro-



VICTOR BRAUNER

polă. Erau marile zgomote și marile tăceri care coborau rectiliniu în discuri ordonatoare de sensuri : cubism. constructivism. Cuvintele cuprindeau arlechinii albaștri ai visurilor urbane, sincopele existenței. Construcții, solide metereze, ca brațele de metal ale lumii ridicate în mii de întrebări. Despre viață, despre moarte, despre dumnezeu. Oameni fermecători, oameni recalcitranți, personalități : Victor Brauner, M. H. Maxy, Corneliu Mihăilescu, Marcel Iancu, Ilarie Voronca, Ion Călugăru, Stephan Roll. Constructivismul se făcea simțit în plastică, în poezie, în proză, chiar începutul unui sintetism deocamdată opus suprarealismului : „Nu dezagregarea bolnavă, romantică, suprarealistă ci ordinea — sinteză, ordinea — esență constructivă, clasică, integrală“. Căci „azi ora înfăptuirilor e plină. Poezie, muzică, arhitectură, pictură, dans“. (Ilarie Voronca, art. cit. **Integral,** 1925). Se trăiește și se face artă în atmosfera plină de entuziasm a orizontului deschis manifestărilor de cultură de toate genurile. Se optează pentru sinteza artelor ? Se optează pentru un spirit universal ? Pictorii scriu, scriitorii se ocupă de plastică, se comentează spectacole, filme, se încearcă schițe de decor și costume, se publică poeme ale unor artiști străini, se neagă arta oficială, academică, se face polemică. Adeziuni, aplauze, fluierături. „Modernismul nostru nu e adaptarea curentului X sau Y la noi ci manifestarea integrală a aceluiași spirit europenesc... așa cum o certifică cazul Brâncuși“. (M. H. Maxy — **Politica plastică, Integral,** 1926).

După trei ani de apariție, în 1928, revista **Integral** își încetează activitatea. Pentru a o continua „prin **Unu** mai departe“. În același an apare la Cîmpina revista **Urmuz** condusă de Geo Bogza. Acumulările de neconformism vor dezlănțui în **Unu** adevărata revoltă socială. Antiburgheză, apogeul Avangardei. **Unu** va fi o revistă de declarată avangardă, de nuanță acuzat suprarealistă, al cărei manifest semnat de Sașa Pană în aprilie 1928 apelează, mai concentrat, mai violent, la acea libertate de spirit creatoare care depășește norme și prejudecăți. Împotriva a tot ce se scrisese. Împotriva literaturii lacrimogene. Îndrăzneală, curaj, revoluție. „Cetitor, deparazitează-ți creierul“. Un strigăt, ades confundat cu farsa, o veșnică dispută cu staticul necreativ. Imaginație extremă, sunete disparate ale unei conștiințe profunde, lăsată să acționeze spontan, acele forțe magnetice interioare care lasă artistului libertatea să combine cuvinte, impulsuri, imagini. Apar poeme lettriste, desene vizionare de Victor Brauner care renunță la „construcții“ pentru „suprarealități“. Literatura sugerează teme demne de interes pentru pictori. Claude Sernet îi servește ades lui Victor Brauner idei literare, lumea diurnă se transfigurează și hipnotic, umbrele nopților proeminente, adînci, răscolitoare, configurează ciudat, adînc, foarte uman libertatea omului de a se exprima. Linia se ondulează, conturele prind forme, se modelează închipuind stranii dialoguri nocturne, o dispută hiperacidă, un spirit surescitat de vibrațiile secolului lasă amprente în gîndire, pe foile de desen ale debutanților : Hérold, în 1920 Perahim, Jean David cu caligramele sale clasice, Michonze. Se ilustrează poemele lui Sașa Pană, Fundoianu, Geo Bogza, apar în limba franceză poemele lui Tzara, publică desene Yves Tanguy, Man Ray, în 1927 revista germană **Der Sturm** consacră un număr întreg revistei **Unu.** În ultimele numere apar montaje fotografice, versuri de Miron Radu (Paraschivescu). „Artă, ritm, viteză, neprevăzut, **granit**“. Manifestul acestei reviste plină de neprevăzuturi, cu un umor împins pînă la destituirea bunelor obiceiuri, cu foi albe sau cu suplimente de frunze de ferigi se conturează cu personalitate în configurația lumii artistice a acelor ani. Un material uman aglutinat în receptacolul fluid al lipsei de prejudecăți, o judecată tranșantă, clară, a rosturilor omului, revizuirea lui dumnezeu și a alcătuirilor imuabile. Un spirit. Ne rămîn ecourile juvenile ale farselor legate intim de viața acelorași nopți în care grupul de scriitori, poeți și pictori plecau din „Lăptăria lui Roll“ să vagabondeze pe străzi fascinante deschise luminilor și neprevăzutului. Ca o ștafetă dată din mînă în mînă, sclipirea ironică, imaginația, farsa, insolitul, publicistica, trec de la **Unu** la **Alge** (1930) unde Gherasim Luca, Trost, Perahim, Baranga, continuă și închid drumul aventuros al avangardei. Excelenți regizori de excelente piese în viață și în artă, generoși sau recalcitranți, neoficiali sau candizi, artiștii avangardei ocupă un loc în tradiția noastră culturală.



JEAN DAVID

ILEANA BRATU

CRONICĂ

SEARĂ DE TEATRU ROMÂNESC

Dacă este adevărat că operele literare își descoperă cu fiecare epocă corespondențe noi și nebănuite, s-ar putea ca cititorului sau spectatorului de astăzi să nu i se pară exagerată afirmația că **Năpasta** lui Caragiale este o tipică piesă „polițistă" localizată în mediul rural.
În fond, despre ce altceva este vorba în piesă, dacă nu despre pedepsirea unui criminal nedovedit și, în aparență, nesancționabil legal? Începută brusc, într-o situație limită, cînd Dragomir este pe cale de a se sustrage definitiv unei sancțiuni, drama menține încordată atenția tocmai datorită faptului că rezolvarea conflictului cere un deznodămînt de natură enigmistică: oare cum va reuși Anca să dovedească crima lui Dragomir? Soluția spectaculoasă a lui Caragiale este și ea de o ingeniozitate tipică genului: ucigașul va plăti nu pentru crima comisă, ci pentru un pretins asasinat, de care nu este vinovat, el neputîndu-și dovedi nevinovăția.
Spectacolul prezentat de studenți-actori ai Institutului de teatru (clasa lector Sanda Manu, asistent Lia Niculescu, preparator Cornel Vende) se caracterizează prin acuratețe și corectitudine.
Acțiunea se derulează într-o tensiune ritmată într-un „crescendo" ce culminează cu înscenarea Ancăi și cu sosirea, sugerată numai, a autorităților. Relațiile dintre personaje sînt firești și evoluează complex pe măsura desfășurării intrigii.
Odată aceste cerințe satisfăcute, **Năpasta** devine în principiu o piesă de actori: interpreții avînd de suportat, în cazul de față, handicapul evident al vîrstei.
Valoric, **Dan Nuțu** se detașează simțitor de partenerii săi și excelenta lui compoziție în rolul lui Ion nebunul o consemnăm cu majuscule. Ion — Nuțu este un personaj pe care dereglarea mecanismului cerebral îl readuce la vîrsta copilăriei. Și, asemenea copiilor, Ion imaginează și se exprimă plastic, prin gesturi frînte și șovăitoare. Mișcarea precede cuvintele, care se încheagă anevoios într-o vorbire stinsă și tremurată. Frazele vin parcă de undeva din afara personajului, ca un comentariu lucid al propriilor acțiuni. Ruptura dintre gîndirea incoerentă și gesturile de animal hăituit ale nebunului este remarcabil sugerată printr-o liniște aparentă și gîngavă, întreruptă brusc de răbufniri violente care descătușează o energie nebănuită. Beneficiind de o oarecare prestanță a ținutei scenice și de o plăcută voce alto care servește rolul, Sibylla Oarcea reușește să împlinească în bună măsură personajul atît de complex al Ancăi. Actrița are foarte bune momente spre final, în scenele cu Dragomir. Am fi dorit-o poate ceva mai energică, cu mai mult nerv și mai puțin emotivă. Benedict Dumitrescu — Dragomir se încălzește greu, jucînd la început crispat și nemotivat artistic furia personajului, iar Nicolae Oțeleanu — Gheorghe, nu convinge asupra posibilităților sale, din pricina, probabil, a textului redus.

★

Obișnuim să spunem că teatrul lui Alecsandri este o piesă de muzeu, intrată în istoria sentimentală a artei dramatice naționale ca un moment de mult depășit și ne mulțumim să-l recomandăm ca informare de matineu elevilor sîrguincioși în studiul literaturii române. Totuși, Alecsandri rămâne, alături de Caragiale, unul dintre puținii dramaturgi ce ne pot reprezenta cu cinste pe plan mondial. Și aceasta datorită faptului că Alecsandri este un **creator de gen**, al acestui gen de „comedie cu cîntecele", original corespondent autohton al spectacolului de „music-hall" occidental. Și dacă piese cu pretenții, cum ar fi **Fîntîna Blanduziei** sau **Ovidiu** suportă cu greu eroziunea timpului, **Chirițele** rămîn exemplare unice și inimitabile ale dramaturgiei românești.
Regizoarea Sanda Manu dovedește multă fantezie și bun gust în montarea piesei, realizînd un spectacol grațios și dantelat, jucat cu multă dăruire de către tinerii actori. Vizionînd spectacolul ai senzația unui copil în fața căruia s-a deschis o cutiuță fermecată de păpuși vioaie și simpatice care au darul să stîrnească adeseori un mare haz. Fantezia coloristică a scenografului Cornel Nițescu, acompaniamentul inspirat al Orchestrei Conservatorului, dirijată de Sorin Vîlcu, care intonează alternativ melodiile leșinat-romanțioase cu cele săltărețe-sprințare, întregesc imaginea unui spectacol deosebit de agreabil și amuzant. Personajele au o seninătate conștientă, joacă cu convingere și se autoparodiază și, părinți și copii, servitori sau excroci, toți cîntă și dansează cu o bună dispoziție cuceritoare.
Actoricește unitar, spectacolul permite evidențierea unor actori cu reale calități comice. Cristina Stamate joacă cu multă dezinvoltură rolul dificil și tradițional al Chiriței. Actrița are vervă comică inepuizabilă, multă dăruire pentru personaj și efortul de a se apropia de rol rămîne în cea mai mare parte invizibil. Foarte bun Mihai Butnaru — Guliță. Guliță-Butnaru este o savuroasă alternanță între un găgăuță tîmp și nerod, și fantele de provincie care aruncă ocheade „experte" Lulutei.
Alinta Ciurdăreanu este și ea un personaj „dedublat"; amestec între candoarea și drăgălășenia infantilă și cochetăria feminină. În concepția regiei, cei doi copii sînt niște disimulați care își joacă juvenilitatea în fața celor mari, pe seama cărora se amuză, ei doi fiind de fapt cei care trag sforile punînd la cale ștrengării amuzante. O prezență plăcută prin grație și feminitate, contrastînd cu vulgaritatea și provincialismul Chiriței — Ileana Dunăreanu-văduva Afin. Cuplul celor doi cartofori (Pungiescu și Bondici) — Dan Ivănescu și Aurelian Napu — mecanism ilar ca și cel al fetelor Chiriței (Manuela Marinescu și Sanda Ulmeni).
În fine, menționăm reușita compoziție a Sybillei Oarcea în Țiganca. Toți interpreții se mișcă și cîntă frumos, piesa culminînd cu un foarte spectaculos bal, reconstituit cu autenticitate. În concluzie, un spectacol plăcut și reconfortant, în fața căruia rezervele sînt de prisos.

PETRE RADO

REALISM ȘI CONVENȚIE ÎN SCENOGRAFIE

În peisajul nostru teatral, preocupările scenografice ocupă un loc aparte. Scenografia românească a cunoscut în ultimii ani un drum ascendent, constituindu-se ca o artă de sine stătătoare, oferind un obiect de studiu și cercetare inepuizabil. Gîndirea scenografică a ajuns la acea maturitate care determină și implică noi criterii de apreciere.

Spre noi modalități de folosire a spațiului scenic

Sînt îndeobște cunoscute discuțiile ample cu caracter polemic, purtate în presa străină cu ecouri directe în critica noastră, privind cerințele unei utilizări mai eficiente a scenei. Tendința de înoire permanentă și de exploatare cu un maximum de eficacitate a tuturor posibilităților scenei stă în centrul căutărilor scenografice ale ultimilor ani.
Înlăturarea incovenientelor scenei „à l'italienne", cu limitele pe care i le impun cei trei pereți, au determinat găsirea unor modalități foarte diversificate ca stil. Pe această linie se înscrie experimentul Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra" în plasarea scenei în mijlocul sălii. Dispersîndu-se de barierele ridicate de scena-cutie, această soluție mărește gradul de vizibilitate (publicul este așezat de-o parte și de alta a scenei) realizînd în același timp o nouă atmosferă scenică prin formula teatrului-dezbatere inaugurată cu cele două spectacole montate pe acest tip de scenă, *Cazul Oppenheimer* și *Nu sînt Turnul Eiffel*.
Fără a recurge la modificări de construcție a scenei, spectacolul studenților români, premiat la Zagreb — *Nu sînt Turnul Eiffel* — operează transformări structurale chiar în interiorul scenei. Panourile din nuiele împletite, care constituie elementele de decor esențiale ale spectacolului (scenografia I. Popescu-Udriște), determină prin mobilitatea lor și prin multipla lor utilizare diverse spații de joc în cadrul scenei respective. Pereții ficși devin cantități neglijabile, locul autentic de joc constituindu-l cel creat de panouri. În traiectoria eroilor, panourile sînt niște însoțitoare permanente, ajutătoare sau potrivnice, limitîndu-se sau ușurîndu-le drumul, ocrotindu-i (din panouri se construiește casa care le delimitează un loc de joc precis), sau expunîndu-i adversităților (panourile îi înconjoară creînd un zid peste care nu pot trece sau pleacă din scenă lăsîndu-i dezarmați în mijlocul brusturilor).
Spectacolul cu *Moartea lui Danton*, scenografia (Paul Bortnovski) se definește printr-un atribut nou: monumentalitatea. Spațiul scenic capătă o întrebuințare totală. Scena e dominată de prezența unei platforme trapezoidale, înclinate față de sol, rotindu-se pe o turnantă. Aceasta conduce la existența unor multiple locuri de joc: pe platformă și în spațiul dintre limita ei superioară și scena propriu-zisă. Nenumăratele dispozitive care permit cele mai surprinzătoare schimbări în cadrul platformei (partea superioară devine pe rînd stradă, tribunal, piață publică, curtea închisorii, fără intervenția unor accesorii din afară, iar partea ei inferioară se transformă în bucătărie, interiorul auster al lui Robespierre, celula închisorii etc.) împlinesc senzația de grandoare pe care spectacolul o degajă în permanență. Nu există nici un element nefuncțional în scenă. Armătura metalică dură, care substituie pereții scenei, conținînd multe posibilități de manevrare (pereții laterali se deschid în partea superioară devenind ferestre populate, în scenele de la tribunal), plăcile care cad perpendicular pe scenă sau pe platformă în partea ei ridicată (vezi scena nebuniei lui Lucile, proiectată parcă de zidul imens pe care vrea să-l cuprindă și să treacă dincolo de el) completează unicitatea de construcție a decorului. Lumina devine un element important în reliefarea fiecărui amănunt al scenei, realizînd, prin variațiile ei, odată cu succesiunea aproape cinematografică a tablourilor, punerea în valoare a fiecărui spațiu de joc nou creat fiind dotată în același timp cu puternice virtuți dramatice.

„Stilizare" și „naturalism"

S-a făcut multă vreme, în critica de specialitate, o demarcație foarte precisă între stilizare și naturalism în scenografie, privite ca denaturări ale realismului scenic. A opera însă cu asemenea deosebiri tranșante, înseamnă de fapt a încorseta noțiunea de realism în tipare prestabilite înseamnă a-i limita sfera ei de cuprindere și manifestare în dauna libertății ei de acțiune.
Spectacolele recente, *Richard al II-lea* și *D-ale carnavalului*, aduc un argument în plus, foarte concret, demonstrînd labilitatea și pericolul unor astfel de clasificări. Scenografia acestor spectacole e construită exact pe cele două extreme, fiind însă profund realistă în semnificații (forma de realizare exterioară, stilizată sau naturalistă, avînd același fond unic).
Decorul spectacolului de la Teatrul Mic (Toni Gheorghiu și Traian Nițescu) este conceput cu o simplitate maximă. Scena este aproape în permanență goală, în centrul ei aflîndu-se un podium înclinat, fiind unicul loc de joc. Acestui podium i se adaugă cîteva accesorii (foarte puține), un tron, un jilț sau o laviță, doar în momentele în care utilizarea lor este indispensabilă. Există o oarecare simbolică a elementelor de decor (mergînd poate și pe linia reconstituirii scenei elizabethane, bazate în mare parte pe puterea de sugestie a elementului respectiv), începînd cu tronul care domină scena pînă la masa cu cele două scaune care sugerează perfect ambianța interiorului și psihologia lui York.
Simplitatea aproape rudimentară a decorului se colează cu viziunea regizorală concentrată spre esențializarea ideii pe care o demonstrază.
Sublinierea fiecărui amănunt scenic este în *D-ale carnavalului* o preocupare permanentă. Universului mărunt al personajelor piesei le corespunde un cadru adecvat în care ei se integrează perfect. Ele aparțin acelui mediu, în afara căruia existența lor nu poate fi concepută. De-aici minuțiozitatea compunerii cadrului scenic (scenografia Liviu Ciulei — Giulio Tincu) cu sublinierea pînă la naturalism a unor elemente.
Scena este îmbîcsită întocmai personajelor care evoluează în cadrul ei. În mijlocul scenei tronează un godin prins în perete printr-un burlan care se dărîmă continuu, totul este murdar și mizerabil, niște rufe atîrnă dezordonat pe o frînghie, pe jos e plin de ziare, creîndu-se o senzație fizică de insuportabilitate și repulsie. În acest decor, și numai în el, se pot produce toate dramele, pentru noi ridicole, dar pentru cei de-acolo profunde și esențiale; numai în această ambianță mizeră realizată de decor își poate face apariția spilcuit cu o garoafă roșie în piept, Nae Girimea.
Atmosfera sordidă din actul I este întregită în scena carnavalului. Niște mese îngrămădite sînt puse una peste alta în colțul drept al scenei, peretele unui closet, vopsit în roz, domină impunător fundalul scenei, serpentine stau risipite pe jos și două stegulețe tricolore, din hîrtie, sînt înfipte deasupra ușii; atmosferă clasică de cîrciumă cu un chelner murdar și o femeie care spală podele.
Îngroșarea ostentativă a decorului în actul II creează o contradicție flagrantă între realitatea lui concretă și iluziile pe care și le fabrică personajele. Grotescul decorului merge pînă la naturalism, dar esența și sensurile lui sînt profund realiste.

ANCA BRATEȘ

OPINII

despre o veșnică „Cenușăreasă": DRAMATURGIA ORIGINALĂ PENTRU COPII

E foarte adevărat că astăzi iernile sînt mai puțin abundente în zăpadă decît au fost în copilăria noastră, dar copiii tot copii au rămas, își distribuie cu aceeași pasiune interesul către universul minunat al basmelor. Epoca modernă ațîță, pe de altă parte, necontenit acest interes: undele sonore, micul și marele ecran sau scena își împart astăzi cu bunica rolul de povestitor. Și dacă pentru noi cuvintele auzite, completate cîteodată cu ilustrațiile din carte, erau suficiente să ne aprindă imaginația, să ne făurească acea lume fantezistă atît de dragă, cu atît mai mult, tainele ce le dezvăluie o reprezentație de teatru în acea atmosferă apropiată de rit magic — jocurile de lumini și întunericul, strălucirea costumelor, mecanismul decorurilor, etc — mobilează mai lesne forul intim al copilului, afecte, sugestie și fantezie, îndreptîndu-l fără efort pe drumul hărăzit de realizatori.
Deși mirajul scenei e fascinant pentru micul spectator, ancorarea lui se face însă printr-o suită întreagă de noduri și legături, extrem de complexe. E uimitor cîte reacții poate isca contactul său cu scena: copilul aprobă convenția scenică, dar observă ascuțit cea mai neînsemnată fisură de logică; se lasă cu totul în voia acțiunii, atunci cînd aceasta îl captivează, pentru ca imediat să-și distribuie atenția în altă parte cînd spectacolul nu mai reușește să-i potențieze interesul; se apropie de personajele piesei, judecîndu-le în același timp cu un descernămînt fără echivoc, despărțind „binele" de „rău", optînd pentru „bine" total, tranșant. Totodată face cele mai surprinzătoare asociații cu realitatea imediată; în orice spectacol își caută punctul de sprijin în sîmburele de adevăr pe care-l întrezărește în povestirea respectivă.
Dacă spectacolul de teatru are posibilitatea să deschidă atît de lesne sufletul micului spectator, pentru ca apoi să-l convertească pe un făgaș educativ, să-i inoculeze pe nesimțite micile învățături care îi sînt necesare, atunci acest spectacol trebuie să fie în pas cu înalta sa misiune, întreg ansamblul să concure pentru ca odată cu educația civică, copilul s-o primească și pe cea artistică. Această misiune începe însă odată cu alegerea repertoriului. Ținînd seama de legătura permanentă pe care copilul o face cu lumea sa înconjurătoare, de necesitățile sale de cunoaștere, de specificul acestei cunoașteri în spiritul societății noastre, piesa originală, inspirată din fapte și probleme apropiate lui — mai e oare nevoie să demonstrăm? — trebuie să predomine. Din nefericire lucrurile nu stau chiar așa.
Într-o anchetă făcută de ziarul „Scînteia" privind literatura pentru copii, Făt-frumos a fost indicat drept eroul preferat al celor mici. Faptul prezintă două aspecte: mai întîi calitățile general-umane cu care este înzestrat acest erou, calități ce i-au permis să-și păstreze tinerețea de-a lungul anilor și să fie și astăzi îndrăgit. În al doilea rînd aspectul devine mai neplăcut: existînd niște puncte de comparație atît de prodigioase, se descoperă mai lesne ce săracă în eroi autentici, împliniți, care să exprime pilde majore și care să reziste timpului, este literatura actuală pentru copii — cu alte cuvinte, cît de anemică este ea. Fenomenul fiind caracteristc literaturii pentru copii în **totalitatea ei**, devine și mai acut, cu implicații mai grave, cînd discuția se orientează doar asupra genului dramatic. O analiză a ansamblului dramaturgiei originale pentru copii devine chiar practic imposibilă, numărul pieselor jucate fiind foarte mic. Cum pot fi stabilite atunci criterii de apreciere și comparare, cum pot fi cercetate căile pe care se diversifică această dramaturgie ca problematică și modalități de exprimare, cînd drumul nici n-a fost croit încă? Nu se pot trage niște concluzii menite să cîntărească ce s-a făcut pînă acum și ce rămîne de făcut, cînd nu s-a făcut aproape nimic. Cele cîteva piese jucate ici și colo, la intervale mari de timp, devin cazuri izolate prin inconstanța cu care au fost promovate, ne mai putînd servi ca repere prin reușita sau nereușita lor. Este foarte adevărat că elaborarea unei piese de teatru pentru copii implică anumite particularități ce pot deveni la un moment dat dificultăți, de care celelalte genuri sînt ferite. O piesă de teatru nu rămîne la litera ei: ea devine suportul unui spectacol, care la rîndul său se naște în niște condiții speciale de realizare puse de o instituție specială — teatrul. Or, la noi aceste instituții fac încă prea puțin pentru promovarea piesei originale pentru copii. Cîți dramaturgi au fost formați din scriitorii pentru copii prin interesul unuia sau altuia din teatre? Sau cîți dintre autorii dramatici au fost atrași către teatrul pentru copii? Greu de dat un răspuns prin lipsa de exemple... În condițiile în care spectacolele pentru copii își fac loc întîmplător, pe scara de serviciu prin buna dispoziție de moment a vreunuia din directorii de teatru care se gîndește să acopere o obligație de plan plictisitoare, mai putem pretinde autorilor să ia taurul de coarne, să-și canalizeze entuziasmul pe acest teren lăturalnic, lipsit prin natura sa de satisfacțiile mult mai sonore ale teatrului pentru adulți?
Avem un teatru destinat copiilor (Teatrul „Ion Creangă" din Capitală; nu ne referim aici și la teatrele de păpuși și marionete) care a făcut cel mai puțin în acest domeniu. O simplă privire statistică ne indică că în cele trei stagiuni de la înființarea sa, acest teatru a înscris în repertoriul său patru piese originale pentru copii. Dintre care o dramatizare străveche a lui „Harap Alb" aparținînd regizorului Dan Nasta, un experiment de pantomimă a lui Felix Caroly, unul dintre actorii teatrului, și două reluări ale unor spectacole mai vechi semnate de directorul teatrului, Ion Lucian („Mușchetarii Măgăriei sale" și „Cocoșelul neascultător", a căror premieră a avut loc sub egida fostului Teatru al Tineretului). Deci, practic, nici o piesă nouă, originală pentru copii, nici un **scriitor de profesie** înscris pe afișele teatrului! Atunci cum se poate pretinde altor teatre să-și aducă o contribuie în acest sens, cînd însuși teatrul în specialitate dovedește atita nepăsare? S-ar putea răspunde că teatrul joacă din ceea ce i se pune la dispoziție și atîta timp cît nu se scrie pentru copii... Ar fi un răspuns puțin onorabil pentru un teatru, care prin proaspăta sa ființare, avea menirea să insufle entuziasm și spirit creator, să-și apropie și să încurajeze oamenii de litere, așa cum fac alte teatre bucureștene. Chiar de la deschiderea sa, apelînd pentru spectacolul inaugural la o dramatizare învechită și nerealizată („Harap Alb"), cînd putea foarte bine să comande una nouă, acest teatru și-a făcut un debut îndoielnic în această direcție, ce avea să fie confirmat prin ulterioara sa activitate. Și-apoi cum rămîne cu nenumăratele promisiuni făcute de teatru în diverse ocazii (presă, televiziune etc) cînd erau citate un număr impresionant de piese și autori ce aveau să apară pe scena sa (Mircea Ștefănescu, Dan Tărchilă, Constantin Chiriță, Dorel Dorian, Viorel Burlacu, Rodica Mihăilescu, V. Puicea etc.) Nici una din piesele scrise de acești autori n-au putut deveni, prin definitivarea lor, apte de-a fi jucate? Pare puțin probabil.
Recomandarea unor măsuri ce-ar putea redresa impasul în care se găsește dramaturgia originală pentru copii ar fi inutilă și ineficientă. Despre aceste măsuri s-a discutat în nenumărate rînduri și situația a rămas aceeași. Ne găsim totuși în domeniul artei, iar cei incluși cu adevărat înlăuntrul ei ar trebui să știe ce au de făcut prin însăși natura și activitatea lor. Dar avînd în vedere specificitatea genului în discuție, socotit preconceput și nedrept minor, un har de maximă importanță e necesar celui care s-a hotărît să i se dedice: dragostea pentru copil și lumea lui, pasiunea totală cu care să-și închine activitatea acestei lumi. Numai pasiunea are darul să inoculeze omului de teatru pentru copii puterea cu care să înlăture dificultățile obiective sau subiective din calea sa, să-i procure satisfacțiile de care are nevoie. Sîntem convinși că existența unei personalități investite cu o autentică pasiune creatoare ar atrage în jurul său autorii de care are nevoie teatrul de copii. Nu povețele au lipsit pînă acum ci tocmai această pasiune.

ALEX. ADRIAN

destinul unui film :

DUMINICĂ LA ORA 6

Ne plîngem în fiecare zi, cu îndîrjire și disperare, de lipsa de receptivitate a marelui public, de incultura lui cinematografică. Iată, lumea s-a îmbulzit la *Cei 7 din Teba* și a ieșit de-acolo transportată, fascinată de atîta perfecțiune estetică, iar la *Femeia nisipurilor* sala a fost aproape goală și scenele cele mai uluitoare nu au provocat decît glume insidioase lansate în întuneric. Ne lamentăm, căutăm fel de fel de explicații — cele mai multe adevărate — dar ignorăm cu desăvîrșire faptul că paiul nu se nimerește neapărat numai în ochii altora. Nici nu ne trece prin cap că aberantă nu este atît situația omului de pe stradă, care preferă pe *Fantomas — Cenușei*, cît postura criticului de film (în principiu — apărător și promotor a tot ceea ce este nou și superior organizat în cinematograf), de foarte multe ori — primul care dă semnalul neînțelegerii și opacității, primul care devine sclavul gestului arbitrar și chiar antiestetic, primul care îndeamnă la venerație sau dispreț nemotivat pe spectatorul comun, și așa derutat.

Odiseea aproape a fiecărui film românesc a adunat în dosarul ei cîteva mostre ale acestui gen de critică, pagini întregi de ditirambi sub un titlu de mult uitat, sau blasfemii violente adresate unor opere cu totul onorabile. Și poate că acest dosar nu este nicăieri mai elocvent și acuzator decît în cazul filmului *Duminică la ora 6*. Căci rareori s-au grăbit criticii cu mai multă rîvnă să vadă doar 3—4 secvențe dintr-un film de aproape 2 ore, să le răstălmăcească și pe acestea, să treacă cu dezinvoltură pe lîngă substanța lui autentică, pe lîngă virtuțile pe care le remarcă imediat pînă și un cineclubist în primul an al uceniciei sale ; și toate acestea în numai un an, timp în care filmul cucerea netulburat nu mai puțin de 8 distincții la diferite festivaluri internaționale și naționale !*)

Sarabanda inexactităților și aproximațiilor a pornit de la concluzia clasică și inevitabilă, existentă în absolut toate cronicile: „în pofida etc. etc... filmul consemnează un autentic debut cinematografic etc. etc...., de la care așteptăm cu mult interes și așa mai departe". În fața ei, cititorul naiv ar putea riposta indignat : „Bine, domnule, dar dumneata susții că o mulțime de critici n-au văzut în film ce trebuiau să vadă și uite, toți sînt de acord că Lucian Pintilie este un talent cinematografic !". Cititorul nostru ar rămîne un iremediabil naiv dacă ar spune așa ceva, căci aceeași afirmație (dacă nu cu aceleași cuvinte, măcar cu același sens) a făcut-o Florian Potra și despre Pintilie, și despre Mureșan, și despre Lucian Bratu și despre... La fel a procedat, la fiecare debut, și Toader Caranfil, aceeași idee există și în cronicile lui D. I. Suchianu (cel care afirma despre *Duminică la ora 6* că „încercarea e interesantă și promițătoare, marcînd un debut regizoral deosebit", după ce, cu cîțiva ani în urmă, ne recomanda entuziasmat *Dragoste la zero grade* sub cuvînt că este una din cele mai bune comedii muzicale văzute de domnia sa, cel pentru care *Rocco și frații săi* era un film care a făcut cinematograful de rușine, iar despre *Paisa* lui Rossellini — „vă spun, cu toată sinceritatea, că îl găsesc plicticos și depășit"). Să fim realiști — fraza nu ascunde nici o opinie, este doar o metodă genială, inventată de critici, pentru a ascunde nimicul sau vagul.

Dar probabil că această superbă idee a fost, totuși, lucrul cel mai greu de stabilit, căci odată conturată, obiecțiile mai „concrete" au venit de la sine, iar unele dintre ele, cele mai convingătoare, au fost următoarele : Ștefan Oprea (*Cronica*) găsea că eroii filmului nu au un „comportament matur" (se pare că dînsul îl avea de la 15 ani !) ; tinerii din gară i se par lui Toader Caranfil „meschini" (de fapt sînt foarte normali, o replică a lui Radu îi caracterizează exact : „Nimeni nu le va face vreo vină" — din inconștienta și veselia lor — n.n.) ; D. I. Suchianu critica faptul că „drama este lipsită de optimism" (evident, deplînge inexistența happy-end-ului stil Hollywood 1930—1940 ; dar ce poate fi mai optimist, în sensul cel mai profund al cuvîntului, decît gestul final al eroului care, după o scurtă ezitare, refuză sinuciderea, predarea lui implicînd hotărîrea fermă de a continua lupta !) ; pe Valerian Sava îl nemulțumește folosirea aparatului „mai mult pentru a urmări eroii de la distanță, decît pentru a le analiza reacțiile" (o revizionare atentă ar atesta, dimpotrivă, că regizorul folosește cu predilecție cadrele mergînd de la plan mediu la gros-plan) ; Florian Potra consideră că laitmotivul „face să se dilate caracterul abstract al eroului" (dar oare memoria — căci la ea se referă laitmotivul — nu este discontinuă, repetitivă la infinit, aparent ilogică, și asta indiferent de clasa socială sau de structura cerebrală a personajului ?). Lista s-ar putea prelungi, dar este inutil, exemplele sînt din aceeași categorie.

În realitate, toate aceste false motive de discuție sînt rezultatul acelorași comune prejudecăți și conservatorisme cu care a fost primită scriitura modernă a filmului. Legitimîndu-și protestele prin invocarea unor nume ca Resnais, Bergman sau Godard, o serie de critici au acuzat filmul de „servilism" sau, mai reticenți, (Toader Caranfil), de „improvizarea modernității în afara conținutului de idei". Maniera este nu numai lipsită de temei, dar și reprobabilă, căci a ataca un *gen* de limbaj, doar pentru că el este folosit și de alți regizori contemporani, este echivalent cu a decreta închistarea artei cinematografice în forme desuete și a obliga cineaștii la confecționarea unor pelicule de „grand-papa". Cît despre adecvarea formei la conținut, pe care o reclama Toader Caranfil, problema este aici mult mai clară. Filmul lui Lucian Pintilie vehiculează pentru prima dată în cinematografia noastră problematica gravă, profundă (cu închietudinile și momentele ei de strălucire) a unei epoci explorate pînă acum numai orizontal, în narațiuni faptice și nu de analiză interioară. *Duminică la ora 6* propunea teme de meditație de mare acuitate — condiția fericirii personale în contextul luptei pentru fericirea colectivă, sau drama încrederii, sau a culpei inocente etc. Acestea toate sînt *motive noi* de discuție în filmul românesc ; nu aveau ele oare dreptul la echivalențe formale la fel de puțin uzitate ? Simpla oroare preconcepută față de modurile cinematografice moderne (cazul lui D. I. Suchianu — v. cronica citată) nu poate fi luată în considerație ca un argument pertinent pentru condamnarea unui film.

Ceea ce este curios e faptul că, ambiționîndu-se parcă să nu observe ceea ce era evident, majoritatea cronicarilor amintiți au uitat că discutau un film *mai ales de dragoste*. Mai precis, subiectul acestui film nu îl constituie lupta utecistilor, împletită întîmplător cu o poveste sentimentală, ci relațiile de dragoste dintre doi tineri, surprinse într-o conjunctură specială, a luptei ilegaliste (lucru declarat de altfel în repetate rînduri chiar de realizatori). Precizarea este necesară pentru că incumbă un anume raport de interpretare a filmului, raport care, odată deformat, viciază justa lui înțelegere. Ceea ce s-a și întîmplat.

După atîtea aserțiuni greșite, formulate în legătură cu *Duminică la ora 6* (chiar și cronicile binevoitoare comiteau etichetări denaturate — undeva se vorbea de „limbajul metaforic", aproape inexistent de fapt în filmul lui Pintilie, film în primul rînd realist), nu trebuie să mire „uitarea" completă de care s-au bucurat multe pasaje de indescriptibilă frumusețe, de tulburătoare sensibilitate, existente în film (doar două exemple căci, într-adevăr, înșiruirea ar fi aici prea lungă : scena din restaurant, cu gestul sfîșietor al Ancăi care acoperă cu mîna tictacul ceasurilor, sau acea frază simplă și frustă, rostită emoționant, cum rar am mai auzit într-un film : „te rog mult, vino la mine în noaptea asta"). Nu a fost remarcată — decît arareori, și atunci, cu înfricoșată timiditate — pasiunea devorantă cu care a urmărit Pintilie adevărul relațiilor de viață, în secvențe ca cea a balului (de o incredibilă actualitate), sau a grevei ! Și cît de puțini au fost cei care au relevat anticalofilismul manifest — al lui și al operatorului Sergiu Huzum — despuiat de orice convenționalism sau sentimentalism înflorat (de care, din păcate, atîtea alte filme salutate cu surle și trîmbițe nu duc lipsă) ! Să nu-l mai acuzăm deci, pe omul de pe stradă pentru că n-a „știut să vadă" cutare sau cutare film, sau pentru că nu înțelege rațiunea sufragiilor criticii de pe alte meleaguri. Nu este chiar atît de vinovat. Căci, stupoare ! — cum spunea cineva — „marțienii sînt printre noi"...

DINU KIVU

*) *Premiul special al juriului și Premiul „Opera prima" al criticii la Mar del Plata, Premiul cinecluburilor la același festival, Premiul special al juriului la Congresul Internațional UNIATEC de la Praga (pentru tehnica imaginii), Premiul special al juriului la Mamaia, Premiul de interpretare feminină Irinei Petrescu la același festival, Premiul de onoare la Acapulco, Premiul juriului tineretului la Cannes...*

SUSPENCE

De destulă vreme acceptat și stabilit ca gen, dar rămas pe teritoriile limitrofe ale artei cinematografice, filmul polițist, prea adeseori sucombat în rutină, a dat totuși și creații indiscutabile, dar mai ales și-a format arsenalul de mijloace de expresie, formulele proprii de relaționare cu publicul. Acesta trebuie să asiste la proiecția unui astfel de film într-o stare de încordare, de neliniște și așteptare, fără de care producția polițistă își vădește prea pregnant sărăcia psihologică a personajelor, inconsistența dramaturgiei sau carențele construcției.

Produs al vieții citadine moderne, filmul de aventuri polițist nu va respira aproape niciodată în marile spații orizontale, ci se va desfășura printre aglomerări de case, în locuri strîmte, de obicei sordide, ca și în încăperi chiar luminoase, dar cu aer de cutii capcană, peste tot acolo unde primejdia poate pîndi de după orice colț, de după orice ușă, din orice fundătură. Eroii nu vor avea niciodată transfigurarea de mit a celor din western, ci vor fi înghesuiți între primejdii nenumărate și, curajoși fiind, un fior neliniștitor, generat de permanenta amenințare ascunsă a morții (aici nu există un cod al onoarei de luptă dreaptă ca în western), le va reduce atitudinea viteaz-imperturbabilă la o poză, ce vrea să mascheze situația lor de permanent hăituiți. Pe acești eroi ai săi, regizorul trebuie să ni-i facă familiari, pentru a putea participa la teama și panica lor, trebuie să ne oblige la identificarea cu ei, lăsîndu-ne o minimă detașare din conștiința existenței noastre liniștite în fotoliul de cinematograf. Pe identificarea spectatorului cu eroii se bazează suspence-ul (mijloc-cheie al genului), care este de fapt numai o convenție între regizor și public. Spectatorul știe că nu are de ce să se neliniștească, dar se lasă antrenat de meșteșugul realizatorului care a știut să-i cîștige atenția și emoția pentru eroii săi, obținînd în același timp și o doză de inconștientă participare nervoasă, de iritare involuntară. Regizorul este dator să posede o perfectă cunoaștere a psihologiei publicului, un dezvoltat simț al măsurii și puterea de a făuri momente și imagini neliniștitoare, obsedante.

Cu toate vocile avizate ce afirmă contrariul, ne păstrăm convingerea că spectatorul modern nu mai suportă tensiunea superficială și este solicitat tot mai mult de filmele polițiste construite pe linia raționamentului logic, tinzînd spre o ecuație algebrică, ce îi oferă dezlegarea necunoscutelor. Emoția așteptării va fi în astfel de cazuri legată de verificarea deducțiilor făcute. Filmul exclusiv de violență — care, este drept, aduce de la sine stări paroxistice de tensiune, sau cele în care fantasticul este amestecat cu iraționalul și groaza, în pofida forței lor de atracție momentană — lasă o senzație certă de insațietate și nemulțumire.

Filmul polițist de calitate trebuie să fie o înlănțuire de suspence-uri, el solicită atenția spre dezlegarea diverselor necunoscute, presupunînd la vedere o sumă de date diriguitoare ale imaginației spectatorului spre una sau mai multe soluții inexacte, sugerînd numai în trecere elementele care puse în coerență duc la elucidarea misterului (ca în **Ucigașul și fata**). Producțiile medii nu solicită reflecții, oferă numai o suită de întîmplări mai mult sau mai puțin palpitante, și, de aici, numai o minimă bucurie în acțiune, fără implicarea gîndirii (un exemplu îl constituie serialele de televiziune cu **Sfîntul** și **Baronul**). Contorsionarea intrigii nu este de loc de ajuns pentru tensionarea filmului, ducînd de multe ori la confuzie, și făcînd de multe ori ca spectatorul să nu mai fie interesat, ca în cazul realizării lui V. Popescu **Runda a 6-a**. De asemenea, dezlănțuirea forțelor malefice nu trebuie să fie gratuită, căci supraafectarea personajelor apropiate privitorului îndepărtează atenția și simpatia acestuia de la acțiunea filmului, din împotrivirea logică la supraaglomerarea de nedreptăți. În simpatia cu care spectatorul se apropie de victimă este necesară existența subtextului unei atitudini morale. Teroarea nu trebuie să acapareze intenția autorului de film ca element în sine și pentru sine, ci, limitată la funcția de ingredient realist, va rămîne supusă logicii. Logica — domnitoare recunoscută a peliculei polițiste ideale — nu poate fi exclusă nici un moment din cursivitatea acțiunii, din stringența ei. Un film ca **Fantomele se grăbesc** (regia Cristu Poluxis), care introduce, de dragul sporirii emoției, gesturi ilogice (ca otrăvirea apei), irită în loc să intereseze, căci dificultățile pot fi prelungite doar din condiția obiectivă, nu din precaritatea imaginativă a realizatorului. Cu atît mai mult cu cît nu senzaționalul din subiect și din acțiuni, sau fertilitatea de aventuri și peripeții constituie factorul categorial, ci tratarea elementului tensional, a acelui imprecizabil suspence. În felul acesta nu-și are justificare, nici repudierea interesului pentru analiza psihologică, care, tensionată inteligent, poate deveni generatoare de neliniști și surprize.

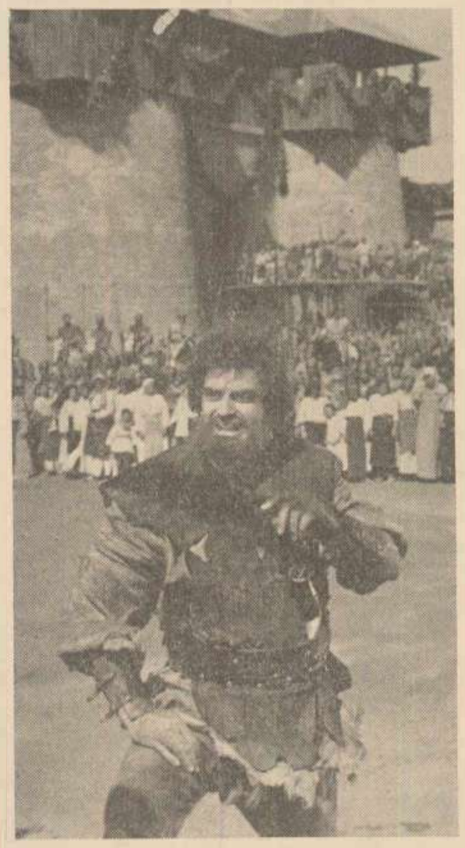
Progresia dramatică a suspence-ului poate să înceapă de la generic — un prim moment de contact și șoc. Renumitul creator de generice, americanul Saul Boss, le folosește pentru obținerea unei contracții nervoase, pentru o punere în temă emoționantă ; Hitchcook, care întrebuințează ades genericele lui Boss, își pornește progresia de la acest stadiu emoțional în sus.

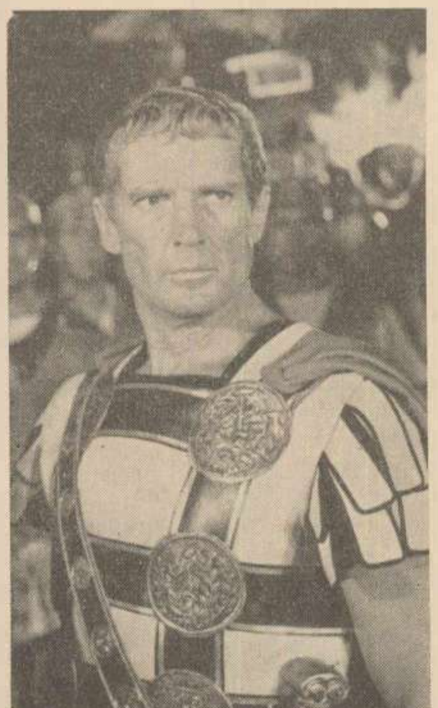
Starea de surescitare reușește să fie generată în egală măsură de așteptarea catastrofei, ce apasă ca o fatalitate de neînlăturat (prevestită de o sumă de amănunte sau de laitmotive) ca și de însăși catastrofa dezlănțuită, fiecare dintre momente avînd ritmurile și mijloacele sale specifice, transformabile și permutabile. In al său film **Păsările** (de loc polițist, însă un exemplu excelent pentru tehnica suspence-ului), Hitchcook pregătește invazia zburătoarelor prin mici detalii ce întrerup scurt acțiunea sau numai o completează, într-o scurgere lentă și cu atît mai angoasantă cu cît genericul filmului anunțase cataclismul. Din momentul declanșării invaziei, secvențele devin scurte, într-un ritm vertiginos, cu încetiniri în momentul pregătirii unei noi catastrofe.

Cea mai utilizată metodă de obținere a suspence-ului rămîne canonicul, „inter-cutting", secvențele incidentale introduse pentru întreruperea unei acțiuni palpitante — pauză în narațiunea emoțională — metodă tehnică de înturnare a atenției, de egal efect cu abaterea spectatorului de la adevărul logic al desfășurării prin conferirea de formă și calități tocmai personajelor primejdioase (categoria asasinilor seducători). Modul de utilizare a timpului — principal motor de suspens — prin dilatarea și restrîngerea lui subiectivă, pune accente pe gestul revelator, întîrzie gestul grav sau aduce brusc imprevizibilul, momentul de zguduire.

Banda sonoră — prin muzica, tăcerile și zgomotele sale — se constituie de asemenea ca mijloc esențial întru ridicarea potențialului emoțional. O muzică dramatică sau numai iritantă, zgomote care evocă scene precedente emoționante, care anunță neliniști viitoare sau reiau lait-motivul primejdiei, sunete ca substitut al dialogului sau numai sugestive, tăceri ivite după un crescendo muzical întrerupt brusc — toate se orînduiesc într-o variată gamă la îndemîna realizatorului. De altfel, mijloacele sînt nenumărate, doar producțiile polițiste cu autentic suspence sînt mai rare.

FLORICA ICHIM





CRONICA

DACII

Conceput ca o epopee cinematografică, **Dacii** evocă într-o viziune grandioasă, solidă, o epocă glorioasă din istoria poporului nostru, epoca străveche a luptelor împotriva romanilor de la finele primului secol al erei noastre. Adevărul istoric, resepectat în datele lui fundamentale (scenariul — Titus Popovici) se împletește armonios, se contopește într-un flux uniform, curgător cu legende și mituri, cu obiceiurile meleagurilor și timpurilor, cu trăsăturile spirituale și temperamentale ale locuitorilor. O frescă de epocă cu o rară plasticitate.

Războaiele succesive dintre dacii, inteligenți și vulcanici, și romanii, pe cît de rafinați pe atît de trufași, rămîn în filmul lui Sergiu Nicolaescu ca o pildă impresionantă pentru luptele seculare ale poporului român de apărare a pămîntului patriei, de consolidare a unui stat unitar, de independență și suveranitate națională. Vorba aprigă a lui Decebal vibrează ca un ecou în inimile oștenilor săi, învolbură mințile dacilor în fața invadatorilor străini, se rostogolește în văile Carpaților, precum sunetul cornului.

Delicatețea și poetica stilului prin care se remarcase regizorul Sergiu Nicolaescu în filmele sale anterioare, aici capătă pondere distinctă, evidențiindu-se cu atît mai mult cu cît aceste calități se integrează mai adecvat unui univers gigantic, panoramic, însuflețit de o imensă figurație de oșteni și curteni, de țărani și gladiatori.

Narațiunea filmică se desfășoară în două planuri paralele: tabăra dacă și cea romană. Expresiv, cu un real simț al culorii, sînt gravate momentele specifice din viața, lupta și moartea celor două popoare. Roșul aprins și albul spumos de mare, verdele închis și albastrul siniliu, culori tari, tonice de mătăsuri fine, pelerine bogate și armuri lucitoare, riturile somptuoase, jocurile vitejești dar amuzante sau voluptoase, sînt semnele criptice ale civilizației romane ajunse la apogeu. În contrast, în țara dacilor înveșmîntați în piei de vițel, jder, lup, cenușiul și cafeniul pămîntului răscopt de soare, maroul și griul, culorile hainelor, ale stîncilor colțuroase și ale pietrelor de munte transcriu grafic structura locuitorilor și mentalitatea lor. O serbare de luptă la daci se desfășoară sobru, bărbații cîștigă forțe din pămînturile lui Dyonisos, în ritmul sincopat, grav al ciuleandrei. Așa cum cere datina, pentru a cîștiga victoria în bătălie, dacii sacrifică un tînăr viteaz zeului Zamolxe. Scena sacrificiului putea fi mai mult și mai artistic exploatată de către realizatori, ea fiind în sine foarte spectaculoasă.

Dintre multele imagini-cheie ale filmului (operator — Costache Ciobotaru) pe care regret că nu le pot menționa în întregime, rămîne o reușită remarcabilă coama de munte, despădurită, pe care zac ostașii romani prinși în cursă de către daci: pete sîngerînde sub copaci de cenușă.

La realizarea filmului, un aport substanțial au adus atît actorii români cît și cei francezi : Amza Pellea în rolul lui Decebal reînvie figura istroică a temutului rege dac, în toată complexitatea sa : forță și cutezanță calculată, duritate metalică și surprinzătoare subtilitate, măreție simplă, naturală și dîrzenie neostoită.

Actrița franceză Marie-José Nat, deși apare ca o autentică fiică a lui Decebal, este foarte modernă: sensibilitatea și gingășia ei nu exclud, ci dimpotrivă, presupun o puternică personalitate, capabilă de mari hotărîri.

Georges Marchal în rolul generalului Fuscus, Emil Botta — Marele Preot, Geo Barton — Attius, Pierre Brice, interpretul lui Severus, au realizat partituri ample, diferențiate, cu accente marcante.

Toate aceste argumente pledează pentru integrarea filmului lui Sergiu Nicolaescu printre producțiile de un nivel calitativ deosebit. **Dacii** este o memorabilă pagină de istorie, deschisă spectatorilor întregii lumi.

CLAUDIA SAMOILĂ

DIN ISTORIA GENURILOR MUZICALE ROMÂNEŞTI

...„Wagner interpretă tăcerea mea ca o negaţiune şi urmă zicînd : „Înţeleg, nu aveţi orchestră bună, ei bine, domnul meu, nu sînteţi încă civilizaţi !"... ...Astăzi aş voi ca, Richard Wagner, să poată asista la un concert simfonic, în palatul Ateneului ; el ar vedea o orchestră de 80 de instrumentişti, cari execută toate capo de operile muzicii instrumentale, într-un mod care ar face onoare oricărei capitale mari a Europei. Ar vedea că, prin munca stăruitoare a unui singur om (n.n. Eduard Wachmann), am ajuns, după 37 de ani, a sărbători pe al o sută cincizecilea concert simfonic"...

Gr. Ventura **(Revista idealistă, aprilie 1903)**

ÎNCEPUTURILE VIEŢII CONCERTISTICE

Dacă ne gîndim că în anii de după 1830 (deci cîţiva ani după moartea lui Beethoven şi în plin apogeu al unor Chopin, Liszt, Schumann), cînd Occidentul, după aproape un mileniu de muzică profesională în care existaseră perioade de mare glorie (renaşterea sau „epoca de aur" a polifoniei, preclasicismul cu începuturile monodiei acompaniate şi teatrului liric, barocul cu monumentalul vocal-simfonic bachian şi haendelian, clasicismul trinităţii vieneze — Haydn — Mozart — Beethoven, creator al simfonismului în accepţia de azi), se afla în plină vîltoare romantică, în principatele dunărene încă mai exista „meterhanea"-ua turcească (desfiinţată printr-un ordin domnesc, abia în 1837) iar cultura apuseană abia dacă începea să pătrundă în saloanele aristocraţiei — ne putem fulgerător da seama de decalajul imens cu care pornea **ab initio** muzica românească cultă.

De aceea poate, creaţia compozitorilor noştri înaintaşi a avut un caracter eterogen înglobînd uneori pe nerăsuflate atribute romantice, veriste şi mai tîrziu mai moderne -- impresionism expresionism.

Acum exact un veac deci, nu avusese loc încă la noi (cu excepţia „concertului spiritual" dat, la 2 aprilie 1849 de o trupă italiană) nici un concert simfonic cu resurse proprii. La 22 aprilie 1866, Eduard Wachmann „abia întors din Paris, numit profesor la Conservatorul din Bucureşti, întreprinde pentru prima oară darea unui concert simfonic în sala Teatrului Naţional, spre a pipăi gustul publicului. Programul era strict clasic şi se compunea din **Uvertura** operei **Prometeu** de Beethoven, din **Simfonia în sol minor** de Mozart, dintr-un **Adagio** de Haydn şi din **Simfonia în re major** de Beethoven"...[1]

În anul următor (1867, 3 aprilie) are loc cel de al doilea concert simfonic în aceeaşi sală a Teatrului Naţional — cu acest prilej, pianista Eleonora Rîureanu a interpretat **Konzertstück** pentru pian şi orchestră de Weber — iar peste doi ani — cel de al treilea (17 martie 1868 — Sala Ateneului vechi)[2]. În acelaşi an ia fiinţă „Societatea Filarmonică" al cărei concert inaugural are loc la 15 decembrie 1868. Cu unele intermitenţe (1877—1888) activitatea concertistică se intensifică, acţiunea educativ-culturală întreprinsă de Ed. Wachmann şi orchestra sa, dovedindu-se — în timp — prodigioasă. Sînt interpretate numeroase lucrări de Beethoven, Brahms, Mozart, Mendelssohn-Bartoldy, Schubert, Weber, Ceaikovski, Wagner, Korsakov, Richard Strauss — în cursul a 150 de concerte susţinute în 37 de ani.

O activitate concertistică demnă de a fi relevată susţinea prin anii de după 1880 şi reuniunea săsească „Hermanstädter Musikverein" din Sibiu condusă de multilateralul muzician Johann Leopold Bella ; abordînd o abundentă literatură muzicală clasică şi romantică germană, formaţia a prezentat uneori lucrări de mare anvergură şi dificultate cum ar fi **Requiemul german** de Brahms şi opusuri — violent moderne pe atunci — ale lui Richard Strauss. Cu tot nivelul profesional sensibil mai ridicat al formaţiilor transilvane faţă de al celor din „regat" şi activitatea acestora a fost simţitor jenată de lipsa cadrelor de compozitori cu meşteşugită pregătire. De asemenea, datorită dificilei situaţii naţionale, muzica românească s-a dezvoltat anevoie în Transilvania, timp îndelungat.

CREAŢIA SIMFONICĂ A COMPOZITORILOR ÎNAINTAŞI

Datorită aşadar a numeroase cauze a căror sumară înregistrare am încercat-o mai sus, muzica simfonică românească a cunoscut o dezvoltare tîrzie, începînd propriu-zis să existe din deceniul şapte al veacului trecut. Ceea ce au întreprins înainte de această dată compozitorii înaintaşi din prima generaţie — capelmaistrul Herfner, Flechtenmacher, Ioan Andrei Wachmann şi Ludovic Wiest — erau doar timide încercări, cu vagi reuşite parţiale. Importanţa documentară a creaţiilor lor modeste, tinzînd spre genul simfonic, este considerabilă, reprezentînd de fapt dintre primele începuturi de muzică cultă ; în plus, se conturează de aici chiar, predilecţia pentru forma naţională, dorinţa de a demonstra posibilitatea de înveşmîntare a muzicii „poporale", identificată adesea cu cea lăutărească, în forme simfonice. La vremea respectivă prelucrările acestea sumar simfonice cu colorit naţional aveau o valoare reală, erau opere de pionierat, factori activi de formarea gustului unui public abia în dezvoltare. Uvertura naţională **Moldova** (1847) de Alexandru Flechtenmacher este fără dubiu prima lucrare de amploare şi importanţă a tinerii muzici profesionale române ; compozitorul enunţa aici cu instinct vizionar ideea că motivele folclorice, în afară de faptul că se pretează unei înveşmîntări orchestrale, se pot dezvolta, amplifica, prelucra şi în forme mai complexe decît acelea improvizatorice, diletantice ale fanteziilor, potpuriurilor etc. Citatul folcloric este turnat în cadrele sistemului armonic clasic cu evidente influenţe ale uverturii romantice de tip Weber. Desigur, astăzi, maniera de prelucrare a lui Flechtenmacher ne pare anacronică, neadecvată, simplistă ; pentru acel timp însă, luînd în consideraţie şi elementul de avînt revoluţionar-iluminist al maselor burgheziei progresiste, noutatea şi patriotismul pronunţat al acestei muzici erau o chestiune de frapant inedit auditiv şi extramuzical. Elanurile patriotice se exprimă metaforic atît prin apelul la unele melodii populare cît şi prin conţinutul vădit programatic, propunîndu-şi să zugrăvească trecutul de luptă al Moldovei şi caracterul nobil, voluntar al moldovenilor. Deşi nu se vrea, uvertura rămîne încă serios tributară improvizatorismului rapsodic ; se poate întrevedea totuşi, forma unui „allegro de sonată".

Şi Eduard Caudella a compus, mai tîrziu, în 1913, o uvertură programatică intitulată **Moldova**, avînd la bază aceeaşi temă pe care o folosise şi Flechtenmacher în lucrarea sa similară (o melodie populară din colecţia lui Heinrich Ehrlich, **Arii naţionale româneşti**).

Programatismul e aici ceva mai concret — lupta moldovenilor împotriva tătarilor — sugerînd amplele poeme simfonice ale romanticilor occidentali. Caudella se dovedeşte a fi fost mai stăpîn pe tehnica orchestraţiei, folosind de multe ori sonorităţile puternice, contrastante, ale unei orchestre numeroase, constituind discursul armonic (melodica este de provenienţă populară lăutărească — gama cu două secunde mărite) uneori cu modulaţii nu lipsite de interes, pe alocuri bănuindu-se strălucitoare influenţe veristice. Ca formă, uvertura **Moldova** a lui Caudella se apropie de tipul de uvertură franceză creat de Lully (lent, repede, lent), căruia-i adaugă un epilog vioi. Creaţia simfonică a lui Caudella mai cuprinde şi o **Fantezie românească** op. 1 (1878) pentru orchestră, **Dor de ţară** — fantezie nr. 2 pe cîntece populare româneşti (1896), **O idilă cîmpenească** (1914) — fantezie pentru orchestră şi un **Concert pentru vioară şi orchestră** (1913) atestînd o bună cunoaştere a tehnicii violonistice şi genului concertant.

Odată cu cele trei **Concerte pentru violoncel şi orchestră** (în la major, si minor, re minor) — editate la Leipzig — ale lui Constantin Dimitrescu putem vorbi de adevărata ieşire din anonimat şi quasiamatorism a concertului instrumental românesc. Deşi într-o oarecare măsură influenţate stilistic de clasicismul german, lucrările lui Dimitrescu atestă o personalitate conturată componistic, o excelentă tehnică violoncelistică, interesante rezolvări ale formei — întîlnim uneori ca şi în quartetele sale nr. 5 şi nr. 7, embrionar, principiul simfonismul ciclic — cît şi încercarea de apropiere intenţionată de cîntecul popular.

Deşi tributară clasicilor şi într-o oarecare măsură romanticilor, **Simfonia în la major** de George Ştephănescu impune prin melodicitatea ei senină şi generoasă, orchestraţia sugestiv colorată, cît şi prin unele elemente melodice de provenienţă folclorică, ce-i conferă prospeţime şi un plus de autenticitate. Ştephănescu stăpîneşte tehnica componistică „academică" cu degajare şi destulă clarviziune, la el se simte de asemenea un talent nativ de simfonist. Celelalte lucrări simfonice compuse de Ştephănescu — **Sentinela română**, (1868) melodramă pentru orchestră, după V. Alecsandri şi **Uvertura naţională**, (1876) — se înscriu pe linia cultivării mai accentuate a specificului autohton. În deosebi, **Uvertura naţională** reprezintă una din primele lucrări valoroase, cultivînd citatul folcloric ; este vorba de o mai accentuată prelucrare simfonică a materialului popular — un folclor destul de stilizat dovedind bunul gust şi cultura componistică a autorului. Se intensifică caracterul dialectic simfonic al formei : alegro-ul de sonată (clădit pe două teme precis contrastante, ambele de provenienţă populară) este bine construit, dezvoltările sînt mai puţin simpliste şi schematice, încep să folosească cu insistenţă sporită procedee polifonice şi travaliul tematic secvenţat.

Uvertura „naţională" a fost poate forma predilect cultivată în creaţia lor de compozitorii inaintaşi. Fără îndoială convenea cel mai bine orientării patriotice a întreg secolului trecut ; convenea chiar şi prin încercări de programatism extramuzical. Bănuim de asemenea că era genul cel mai familiar — prin amploarea redusă, comparativ cu a unei simfonii de pildă, prin forma mai elastică şi posibilă de întins spre folclorismul rapsodic — pregătirii componistice a majorităţii creatorilor.

Pe lîngă lucrările amintite ale lui Flechtenmacher, Caudella, Ştephănescu, mai trebuie menţionate în genul respectiv uvertura **Ştefan cel Mare** de Iacob Mureşianu şi **Uvertura naţională** de Augustin Bena — scrise în 1882 şi respectiv în 1901 ; de asemenea şi lucrarea — mai puţin naţională în conţinut şi formă, mai academică întrucîtva, dar în orice caz dovedind stăpînire temeinică, profesionistă, a meşteşugului simfonic — lui Castaldi : **Uvertura pentru orchestră** (1903).

După 1900, generaţia tînără, care atunci se afirma, abandonează în general programatismul descriptiv, naturalist, ţinut estetic la loc de cinste, de către compozitorii imediat premergători. Se produce un interesant fenomen de dezvoltare intrinsec muzicală a genului simfonic. În primul rînd trebuie semnalată o simţitoare extensie a formelor abordate, datorată preocupării insistente de a „da" ceva pe planul complex al instrumentului orchestral ; de la schiţă, tablou, triptic, rapsodie, la suită, poem simfonic şi simfonie. Şi în al doilea rînd sporirea considerabilă a numărului de lucrări ; pînă la 1900 în afară de **Simfonia în la major** a lui Ştephănescu şi de simfoniile „de şcoală" ale prea adolescentului Enescu — nici un alt compozitor nu-şi încercase forţele în forma foarte amplă ! În primii douăzeci de ani ai veacului nostru, asistăm în schimb la o adevărată avalanşă de asemenea lucrări ample : **Simfonia concertantă pentru violoncel şi orchestră** op. 8 (1901), **Simfonia I-a** op. 13 (1905), **Simfonia a II-a** op. 17 (1914) şi **Simfonia a III-a** op. 21 (1918) de Enescu, **Simfonia I-a** de Dimitrie Cuclin (1910), **Simfonia I-a** de Theodor Fuchs, **Simfonia în sol minor** (1910) în stil românesc de Stan Golestan, **Simfonia în la minor** de Paul Ciuntu, **Simfonia dramatică** (1916) de Alexis Catargi, **Simfonia în la minor** (1920) de Alfonso Castaldi.

În privinţa suitei simfonice, concepută acum mai organizat din punctul de vedere al formei, folosind fie intonaţii originale create în spirit folcloric, fie limbaj muzical neutru, într-un fel neoclasic, lucrările importante sînt : Suitele întîia şi a doua, **op. 9** (1903) şi **20** (1915) de George Enescu, **Impresii româneşti** (1910) de Alfonso Castaldi, **Suita în re minor op. 2** (1915) de Mihail Jora (distinsă în acelaşi an cu premiul I George Enescu), **Suita română în re major pentru orchestră** (1921) de Filip Lazăr.

Deşi aşa pare la prima vedere, generaţia tînără n-a abandonat totuşi programatismul ; ba am putea spune că dimpotrivă. A dezvoltat însă **ideea** de programatism — exprimată fie prin titlu, fie printr-un „motto" plasat la începutul partiturii — **care se subordonează discursului muzical riguros determinat în sine**, după principiile largi, efervescente şi luminate de patos ale muzicii romantice ; rezultatul va fi un produs fericit, mai academic, dar mai temeinic „construit", cu reală importanţă pentru dezvoltarea ulterioară a muzicii româneşti moderne ; este vorba de **poemul simfonic**. Această formă, abordată în special de Castaldi (**Thalassa** — 1906, **Marsyas** — 1907). Ion Nonna Ottescu (**Templul din Gnid** — 1908, **Legenda Trandafirului Roşu** — 1910, **Narcis** — 1913, **Vrăjile Armidei** — 1915), C. I. Nottara (**Polyeucte** — 1919), Alfred Alessandrescu (**Didona** — 1911, **Acteon** — 1915) aducea muzicii româneşti — ce exista pînă atunci într-un cadru încă geografic provincial — contactul cu tradiţii mai noi ale artei sonore occidentale de la 1850 încoace : mai precis, muzica românească asimila foarte brusc şi folositor — experienţe ale simfonicii wagneriene cît şi elemente ale gîndirii compozitorilor francezi din preajma lui 1900 — impresionismul lui Debussy şi acela mai neoclasic al lui Ravel.

Poemul simfonic de tip romantic vehicula mai cu seamă stări, fapte şi personaje istorice ale evului mediu, renaşterii sau din istoriile naţionale (Liszt, Glazunov etc.) Temele inspirate din mitologia elină căzuseră, de la sfîrşiturile operei seria şi începuturile clasicismului, în dizgraţia compozitorilor. Cu impresionismul francez (1898 este data **Preludiului la după amiaza unui faun** de Debussy, iar 1912 a premierei baletului **Daphnis şi Chloe** de Maurice Ravel), predilecţia pentru climatul legendelor antice reapare, într-un mod expresiv şi caracteristic.

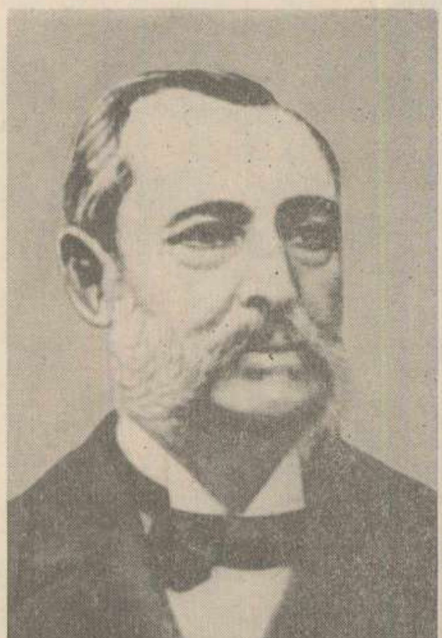
Poemul simfonic românesc al anilor 1900—1920 se afiliază în general acestei orientări, dar în plus conţine elemente ţinînd de romantismul lui Berlioz, Liszt, Wagner sau de acela, mai echilibrat, (nutrind nostalgia clasicismului) al unui Brahms. Poemul simfonic românesc reprezintă pe terenul unui limbaj neutru, în care ideea de specific naţional ne apare mai estompată, un fel de sinteză tîrzie de element german şi francez.

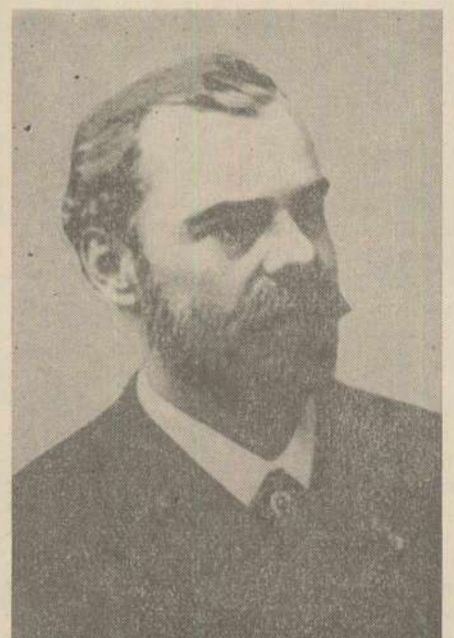
COSTIN MIEREANU

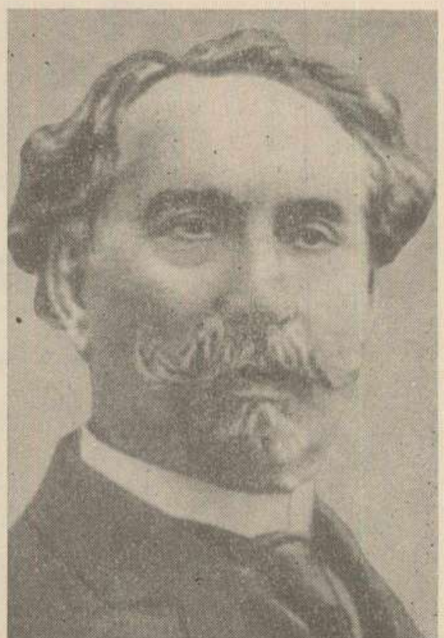
1. Mihail Gr. Posluşnicu — **Istoria musicei la români**, Cartea Românească, Bucureşti, 1928. p. 275.

2. În program a figurat şi **Simfonia a VII-a** de Beethoven ; deosebit de semnificativ este faptul că în Franţa şi Italia ea s-a cîntat pentru prima oară abia în 1873. După M. Gr. Posluşnicu — cf. op. cit. p. 278


ALEXANDRU FLECHTENMACHER


EDUARD WACHMANN


EDUARD CAUDELLA


CONSTANTIN DIMITRESCU


GEORGE ŞTEPHĂNESCU

AMFITEATRU POSTRESTANT

ILEANA SFECLIȘ : „Odă pletelor albe“ e o compunere mult mai modestă decît lucrările scrise ale școlarilor din primele clase. „Vei fi atunci și-n sine mulțumit / și cînd nepoții îți zice : Slavă ție, bunicule !“ e cam penibil iar „zăgazilor“ nu e în limba română.

ALDOR RUDBESCU : Ați abordat tehnica glossei numai pentru a vă dispensa de efortul (ce-i drept minim) de a rima ?

„Unirea-nfăptuit-au deci romînii
Și ce-au avut de ales ei au ales,
Unită le e limba și străbunii,
Destinul, romînii singuri și-au ales“

Comentariile sînt de prisos. O observație, totuși : *românii* se scrie cu â din a !

AUGUSTIN TULA : Sînteți în progres evident și — dacă vor obține acordul și al prietenului Păunescu, redactorul secției de poezie — „Apa morților“ și „Hypesiom pustiu“ vor apare. Aveți mult de luptat împotriva tentației de a dubla ori chiar de a tripla imaginile prin formulări adesea licențios-pleonastice, ușurința cu care „mînuiți“ metafora, excesul de culoare dăunează (prin suprasolicitare) ideii și se impune un plus de rigoare, capacitatea (de cele mai multe ori dureroasă) de a ști să *renunți*, de a păstra în țesătura poemului doar ceea ce e cerut cu strictețe de context.

TÎNĂR VISĂTOR : Regretăm dar nu vă putem indica numărul de revistă în care încercările trimise vor apărea... Sînteți foarte foarte la început. Sînt semne însă (a căror consistență se cere probată) care ne lasă să întrezărim în autorul poeziei „Tăcere“ ceva care (cu perseverență și *talent*) ar putea fi o promisiune.

VASILE GOGONEA : Gongorice, poemele primite la redacție, colecții bine rimate și ritmate de platitudini, de locuri comune :

„Din strălucirea apei cristaline
Se tot revarsă-n țară „ani lumină“

sau :

„Pe cînd eu rămîneam copilul fără treabă
Rătăcitor cu gîndul pe pămînt“.

Nici în lirica erotică exprimarea nu e mai fericită :

„Să fie-al iubirii-ndemn
Privirea ta senină oare ?“

sau :

„Voi n-aveți, nici chip nici nume
Și nici măcar un păcat !“

„N-au chip nici nume“ îmi sună familiar fiindcă aceste cuvinte le-am mai citit undeva (în Eminescu) și anume într-o lungă poemă (ce-i drept mult răspîndită...), „Luceafărul“.

N. N. MANOLESCU : Am trimis secției de proză interesantele exerciții critice pe care le-ați încercat pe marginea volumelor de poezii semnate de Ion Alexandru și Ana Blandiana. Poeziile originale le-am păstrat pentru noi, dar, vai ! ele nu ne sînt de folos : sînt rudimentar gîndite („Pentru o cultură mare, neamul e și-acum major“) versificate... („Rebreanu“ cu... „aleanul“ și „plimba“ cu „ba” și profund banale ca înțeles. Deci, vorba dv... ba !

ION DUMITRESCU : Am reținut „Atunci".

S.V. (O, sfîntă sfiiciune ! și dacă v-am fi refuzat versurile semnate cu numele întreg, gestul acesta v-ar fi compromis destinul în literatura, presupunem, mondială ?). Mi se cere (confundat cu însăși redacția) să fiu *exigentă*. Sînt și o dovedesc la rîndu-mi, lapidar : Altceva !

AUREL TIANU ANTON : „Tot tîrziu“ s-ar putea să apară în numărul viitor. Deci... devreme.

IOAN POP : Exprimarea în forme fixe (Sonet, rondel etc.) ca și practicarea unei poezii aforistice în care o imagine artistică, odată găsită ar urma să înlocuiască automat și ideea, toate acestea sînt foarte pretențioase încercări. A scrie foarte... scurt (poemele dv. au între 2 și 12 versuri) e desigur, lăudabil și ca redactor am motive personale de... bucurie dar ca confrate, mă simt obligat să vă spun că poeziile din ultimul plic încredințat nouă n-ați o acoperire emoțională, nu comunică suficient, sînt numai mici exerciții de virtuozitate și prețiozitate. Iată un poem :

„Atîta alb presimt în mine
Că mă și tem să mai visez“

Am citat textul... integral. Și iată un altul :

„Ningea ca la-nceputul lumii
și fulgii moi de pe obraz
ți-i culegeam cu buze arse“.

Asta e tot... Aș mai adăuga (vorba poetului) „Veșnică trecere...“

ARISTICĂ BĂGHINĂ : Ca totdeauna fecund, ca totdeauna cu seriozitate aplecat asupra versurilor... „Zorba“ s-ar putea să apară. Totuși... cum e posibil, după ani și ani de încercări să versificați ca în „cîntec“ ?

„Zic și eu un cîntec undeva
Poate-o fi de bine sau de rău
Tu române sări din locul tău
Și să-l treci sau cremenea de stea“.

Și în ce limbă a pămîntului ați găsit formula *„dantăt"* pentru dans ?

LAUR LANDAU : Citez din scrisoarea cu care vă însoțiți versurile : „Sînt un tînăr înalt (1,80 cm), subțire — dar nu slab ! — port freza cu cărare și am ochii de un maro intens“. Cu stupoare ne avertizați că rîndurile acestea nu vă aparțin dar că, în lipsa unei mai bune autoportretizări, vi le-ați însușit. Ce ne rămîne de făcut (căci versurile sînt cam foarte slabe...) să vă trimit fișa mea medicală ori o copie după buletin ? Nu prea știu eu aritmetică (altfel n-ajungeam la... *„Postrestant“*) dar 1,80 cm nu mi se pare o înălțime impresionantă. 1,80 m da...

EUGENIA VISINESCU : „Prolog“ n-a izbutit să ne edifice asupra posibilităților dv. Așa că...

NEL ATIRUGENIO : V-am citit mai lesne versurile decît numele. Pentru început, versurile mi se par promițătoare (iertare pentru formula „de serviciu“) și vă așteptăm cu lucruri noi.

TIRZIU MARIUS : Același răspuns ca mai sus. Feriți-vă să mai versificați cugetări ca aceasta intitulată „Lui Eminescu“ :

„Eu îți continui mersul
atîta timp cît încă-ți
voi putea citi versul“.

TOMA STĂNESCU : Am propus spre tipărire frumosul poem „Somn adînc“ sugestiv, plin de vervă imagistică, firesc și cam... mironraduparaschivescu.

Cîteva precizări : Semnatarul acestei rubrici nu e redactor al „Amfiteatrului“, el are aceeași calitate față de revista studenților ca și tine, cititorule, e colaborator și încă (pînă acum) nelipsit din niciunul dintre numere. Trebuie spus însă spre liniștirea unor cugete neliniștite că între redacție și deținătorul rubricii este o deplină unitate de vederi. Dacă unele dintre poeziile propuse de mine spre apariție... se pierd pe drum (la intervenția și a altor redactori ai revistei) aceasta nu trebuie să mire, e un obicei intrat în practica de totdeauna a revistelor. Stărui, rugîndu-l pe cititor să nu mai trimită manuscrise caligrafiate neglijent după cum îl mai rog să nu-mi mai expedieze... volume („Amfiteatru“ nu e și editură)...

GHEORGHE TOMOZEI

ION MARIA ȚICOI

argonautica

P[illegible]mîntul întins bun ospitalier
[illegible] ne refuză culorile.
[illegible]și adună cu grijă și-i păstrează.
[illegible]ămîntul e bătrîn și este bun.
Spadele cerului le-ascunde
în tecile de taină din crăpături
de stînci și din scorburi.
Pămîntul și grindina o primește
Cînd în nopți cu vînt își cîntă litaniile,
în zodia toamnei ajuns
pămîntul are cearcăne vinete-brîndușI
trudit să-și închidă nenumăratele uși
prin care convoaie de porumb, de fructe,
de struguri, de pîine
au migrat.
Pămîntul are și nenumărate forme :
golfuri cu ape limpezi pînă-n adînc
Și sclipăt de pește în prinderea timpului.
Și animalelor și omului și cerului și plantelor
Se dăruie fără să ceară ceva în schimb.
Egal cu sine navigă în ritmul simfoniei cosmice.
Spre limanul neștiut de nimeni.

★

În zboruri largi aeriene
[illegible]corii duc sub aripi esențe tari de primăvară
[illegible]miezul pur al amiezilor de vară
C[illegible]ele duc nostalgice doruri ale oamenilor,
în sine păstrează, în sîngele lor migrator,
amintirea unui an.
Izvoare roșii pe drumuri spațioase spre sud.
Toamna pulberi suflă pe frunze
și argint de brume pe cîmpuri.
și regretul curgerii în cercurile trupurilor noastre.

★

Din tablouri vechi și catrene medievale
Fiorul purelor iubiri prin suflet trece ca o spadă.
În platoșe și coifuri ruginite greierii
cîntă iliada cavalerilor.
Castele — insule de frumuseți de taină
Linii drepte
Nemărginirea. Pacea în suflete.
Sentimentul demnității
lins de flăcări în rotocoale de fum spre cer.

★

Frumusețea sălbatică e ucisă de timp.

★

Sîmbătă seara. Asfințit — ochi însîngerat.
Fumuri albastre se ridică din talgerul soarelui
întors cu fața spre alte lumi.
Trompete în cascade incendiate de ritmuri erotice
Prin fum și gînduri încrucișîndu-se obscen
Prin săli de dans aprinde făclia patimei
deslănțuite.
De pe-o gură rujul trece pe alte buze —
— gust de cireșe putrede.

★

Iason a uitat drumurile albastre ale mării.
Și furtunile parcă au murit. Și Neptun comic
A-ncremenit cu tridentul în mînă arătînd
un gînd de mit.
Mușchii ancorați în piatră vibrează
În ploaie și zăpadă înnegrită de fumurile
din fabrici nici un vis.
Totul e-n noi, e-n casele noastre prezente.

★

Iason a părăsit pe Medeea. Iubirea Medeei
prăpastie caucaziană
S-a prefăcut în rochie otrăvită de mireasă.

Adolescența neîntinată își flutură steagul alb
ca o chemare
A mării pentru ca în depărtări să pornească
corăbierii
Să aducă iubirii parfum din țări necunoscute
Și din soarele și foșnetul junglelor topaze
și perle.
Automobile curg albastru, roșu, gri
pe fluviul nopții
Reclame ard afișe colorate cu actori care
Interpretează pe-Ahil cu ceas la mînă.
Orizonturi se deschid în scocul anilor puțini
din trupul crud
Cu mîini zvelte mîngîie adolescența
în vis un Fiat
Ce frumos. Poți merge mîine la mare
să dansezi madison... și mergi
cu Fiatul tău.
și lîngă tine, adolescență, o mînă sigură
Fiatul lunecă spre litoral. Mîna ta lunecă
prin firele cărunte ale vîrstei
Umbrind lumina anilor tăi, lunecă desfrîul
în puritatea ta de crizantemă
Vis terminat. O vîslă din Argo plutește
pe pînza mării.

★

Buchete de flori aduce primăvara în coșurile
dimineții sale.
și vîntul de toamnă le-aruncă în coșuri
de gunoaie.
Ambalaje colorate zac în coșuri de hîrtii agățate
de stîlpii de pe stradă.
și timpul are grijă să le împrospăteze...

★

Adolescența e puternică. Pe oglinzile
de limpezimi adînci
Tremurînd în lumina clară a roșului sînge
Trec bărci de disperare — numai sîngele
crește în sine.
Fiecare mugur căzut de pe ramurile sale
Urmat de alți o mie este — cum mai mult
se-ntinde
Concertul extirpat de multe ori.
Adolescența e puternică
Cum este primăvara păstrînd în sine
culorile toamnei
Și focurile de amiază din zeniturile verii
pînă cînd toamna împlinită nu mai visează nimic
Și vînturile o dezbracă de veșmintele țesute
din ore moarte.

★

Sîngele arde intens în zenit
Ce clar mistuie prima vîrstă
Trupul devorat de patimi
Căderi în sine, în nepăsare
Zile de vară. Copaci cu ramuri legate în rod.
Prin iarba înaltă formele pline ale trupului
luminat de pale de vînt.

★

Ai învățat cuvinte înlănțuite frumos
Combinate după sintaxa modernă,
mecanic le spui oricînd și oriunde
fără să le umpli de emoția sîngelui ;
le comunici personalului de serviciu, directorilor
de întreprinderi. Absolut peste tot unde
umbra ta se prelinge. Lent poezia vîrstei
s-a retras undeva, poate la gleznă
învăluită de firele elastice ale ciorapului de nylon.

★

Pămîntul în cetate e prins în plăci de beton.
Și cerul este tot mai sus în noapte.
Nuferi de neon subție luna pe zi ce trece.

★

Pe cîteva rafturi cărți subțiri cu coperți colorate.
Sînt definite existențe ilustre — luminate
Și sînt fard pentru obrazul sufletului.
O cafea. Un telefon. — Alo ! Tu erai, dragă ?
Te-aștept. Tăcerea îneacă ecourile vocii.
Noaptea aruncă perdele negre la geamuri.
Vine. A venit. Darul bărbatului îți luminează
chipul.
Dar spiritul doarme — Presley. Un disc tulburător.
Unde sînt cîntecele pădurii, cîntecele izvoarelor ?
Unde-s razele de taină ale lunii
Cînd vîntul le cînta ușor pe frunze ?
Vocea îți umple sufletul de dor.

Aș vrea să mă topesc în depărtări
Călătorind în timp s-adun semințele lumii.
Să cutreier mările să simt gustul sărat
și verde-al adîncurilor rotunde.
Nu-i nevoie dragă. Sîntem maturi. Romantisme.
Nu ne-a rămas decît dragostea. Să mușcăm
din fructele zilelor.
Ți-am adus și-o pereche de pantofi. Sînt sigur
că-ți vor place.
Iar cînd voi lua chenzina vom merge la
un restaurant de lux.
Înc-o vîslă desprinsă plutește în timpul mut.

★

Fire albe la tîmple. E bruma de noiembrie.
Pe drumurile închise în trupul tău
se-nvolbură ceața și vîntul.
Cenușe ies pe coșul sufletului.
Iarăși simți apropierea pămîntului tot mai mult.
Pămîntul e bun și darnic. E primitor.

★

Mamă. Mamă. Cum cîntai tu.
Ceață și vînt. Frunze și hîrtii îngălbenite
odată au învelit bucuriile mele : bomboane, ciorapi
și discuri Presley. O, frumos mai cînta Presley.
Înțeleg. O depărtare, o mare.
Timpul mai strîns îmi cercuie trupul
zăpezile cresc pe piscurile părului meu
O, păr cu taine de pădure
la coafor te-am scuturat.
Bărbați. Cîți m-au cunoscut. Ce-au făcut ?
Au mușcat din mine. Am mușcat din ei.
Iar timpul ne-a devorat pe noi.
Din vigoarea noastră au rămas blocuri luminoase
automobile, cîntece uitate, discuri sparte
Dar și un bob de grîu care va-ncolți nu știu cînd.
Unde sînt copiii mei ?

★

De-aș putea întoarce timpul ca pe ceasul
ce mi l-a dăruit un bărbat într-o noapte
pe care am uitat-o.
La dracu ! Mai sînt atîtea ore neconsumate.
Alo ? Hai undeva. Lunecăm prin brume și ceață
Lunecăm, lunecăm către tainele pămîntului.
Poate bobul de grîu va crește într-un fir luminos
și verde-n soare
Ori poate în chipuri de spini
Purtați de ritmuri de trompetă pe bărăgane miraje
pentru alte adolescențe.

★

Iason, unde ești ? Marea te-așteaptă. Argo
e fără vîsle
și Neptun arată undeva cu tridentul ruginit.



Constelația lirei

Sorin Petricu

La șaptesprezece ani, Sorin Petricu își permite să știe un lucru pentru înțelegerea căruia mulți dintre noi ne-am zbătut îndelung și nu întotdeauna cu succes : arta poetică începe undeva, dincolo de cuvinte — mai precis, dincolo de valoarea comună, inedită a cuvintelor, dincolo de relațiile lor obișnuite.

Ceea ce m-a izbit din primul moment la acest autor necunoscut a fost caracterul deliberat, concepția artistică surprinzător de bine definită, încă de pe acum, intenția fermă, realizată, cel mai adesea, cu exactitate. La șaptesprezece ani, majoritatea poeților se bizuie pe intuiție. Aici este vorba de altceva. Unul din lectorii ocazionali ai grupajului de mai jos a formulat excelent această senzație, printr-o întrebare prozaică : **de unde știe ?** Voi aminti, pentru mai buna definire a ideii, o frază aparținînd lui Rilke (**Caietele lui Malte Laurids Brigge**) : „Versurile — spune marele artist — nu sînt, cum cred unii, sentimente (așa cum ne încearcă de foarte timpuriu) — ci experiențe“.

Colegul pe care mi-am luat permisiunea să vi-l prezint — de fapt, o face însuși, ceva mai bine — demonstrează, tocmai în acest sens, resurse remarcabile.

S-ar putea adăuga numeroase observații — da, pe de o parte, teama de adjective, pe de altă parte, convingerea că de-aici începe misiunea specialiștilor, mă determină să închei :

Sorin Petricu — bun venit !

DAN DEȘLIU

DEZVĂLUIRE

**Am fotografiat toată lumea
cu ochii,
și-am încercat s-o imit.
M-am gîndit să iubesc,
ca să semăn puțin cu Hamlet.
Am împrumutat de undeva
o mască
și-am devenit vesel.
De la maeștrii de dans
Giordano Bruno și Galilei
am învățat să fac piruete
și să mă-nvîrtesc.
Totuși
mi-am pus niște ochelari
ca să nu fiu confundat cu Shakespeare...
Și după ce i-am imitat pe toți,
am mai rămas doar eu,
însă îmi trebuie o viață
pentru a învăța să mă imit.**

GLUMA

lui E. M. REMARQUE

**Bărbații pleacă la război
să-nvețe un lucru esențial :
să tragă cu pușca și să moară
Și acolo se poartă ca niște școlari
în clasele primare,
neserioși,
ocupîndu-se numai
de latura practică a problemei,
deci,
murind prea multe ore pe zi
fără să aibă timp
să tragă cu pușca,
fiindcă se înserează.**

COPACII, FLORILE, IARBA

**Am auzit că toți copacii
se vor transforma în oameni
și vor vinde pe la colțuri
inimi în formă de frunze.
Florile vor da și ele
din petale,
aflînd că pot să zboare,
iar iarba va deveni și ea
cineva,
din spirit de imitație.
Nu se poate !
Lăsați-ne măcar un gard viu
pentru întîlniri !**

MATRIȚA

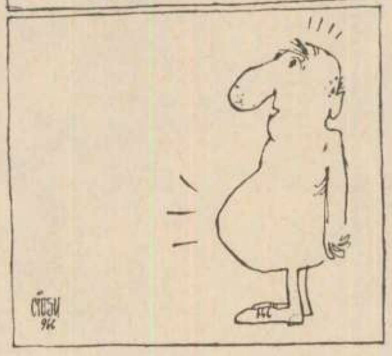
**Sărutul este
în formă de poartă :
își petrec mîinile
pe după umeri,
apropiindu-și frunțile
după ritual.
Dar Poarta Sărutului este un arc,
și atunci toți
se-nalță pe vîrfuri.**

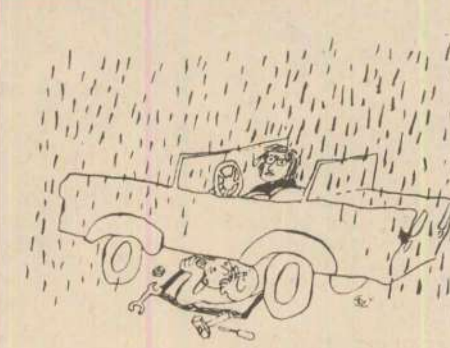
RIDENDO CASTIGAT MORES

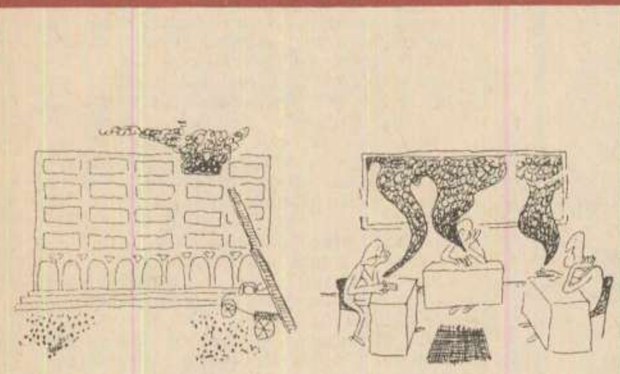
desene de :

- GAVRILIU
- CRĂIȚĂ — MÎNDRĂ
- CIOSU
- MUNTEANU

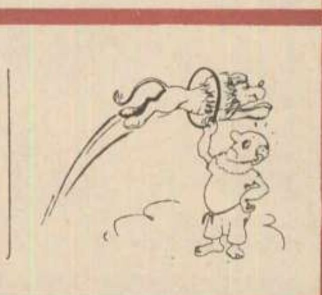














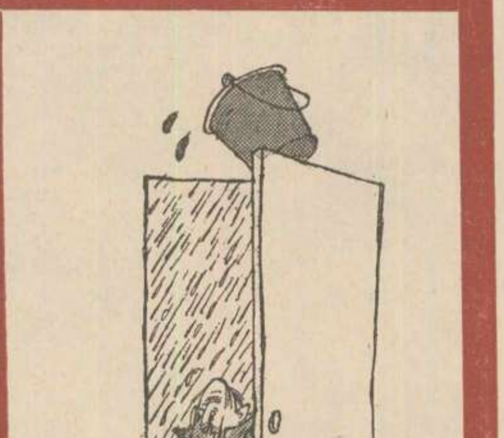












o schiță de **Slawomir Mrozek**

CORTUL

Mă simt amenințat. Angoasa mă urmărește pretutindeni. Mi-e frică de oameni. Visam atît de mult să mă simt în siguranță încît ideea unui azil deveni progresiv o adevărată obsesie. Eram un om liber și mă bucuram cum trebuie de acest privilegiu. La ce mă puteam aștepta de la fiecare om cu care mă întîlneam ? Îmi impuneau prezența lor, unii după alții, dar nu-mi împărtășeau adevăratele lor intenții. Aceasta întărea angoasa mea. Mă pregăteam pentru fiecare întîlnire cu un frison interior, o crispare. Dacă, de pildă, eram într-un scuar și vedeam de departe o siluetă ce se apropia, un zîmbet ce se contura, în semn de salut, o mînă ce se întindea, speram pînă în ultima clipă că va face cale întoarsă, că mă va lăsa singur. Dar întîlnirea avea totdeauna loc, trebuia să mă resemnez că fac parte dintr-o comunitate, să mă adaptez, și o amenințare sumbră plana deasupra mea, chiar dacă ziua era însorită și senină. Să plec... Să plec undeva... Într-un ungher pierdut ?... Va fi și mai rău. Să stau zile întregi veghind de teamă că un om se va îndrepta spre mine. Pericolul se tîra spre mine din toate părțile pînă ce deveni insuportabil. Mi-am cumpărat un cort și tot materialul sportiv indispensabil și m-am îndreptat spre comisariatul de poliție. Într-un colț al unei săli întunecoase, nu prea departe de bara în spatele căreia un sergent de serviciu era de gardă ziua și noaptea, mi-am instalat cortul. În încăpere era o atmosferă sufocantă. Podeaua, plină de praf și murdărie exhala un miros neplăcut. Fereastra dădea spre un zid înalt. Chiar și ziua, încăperea era scăldată de penumbră. Noaptea, un bec orbitor lumina fiecare crăpătură, fiecare pată de pe pereții slinoși. Între scîndurile grilajului, care împărțea sala, vedeam încălțămintea totdeauna prăfuită a sergentului. Tocul stîng era mai uzat decît cel drept. Dar pentru prima oară, eram cuprins de un sentiment de siguranță și calm.

Pe stradă, în apropierea comisariatului chiar pe trepte, oricine ar fi putut să mă fure, să mă bată, să mă facă să cad. La ce mi-ar fi putut servi să chem poliția, chiar dacă aceasta ar putea să sosească la timp pentru a-l aresta pe agresor ? În cort însă, în fine, mă puteam odihni. Puteam fi eu însumi. Erau aduși la post personaje la vederea cărora în altă parte frica mea ar fi ajuns la paroxism. Hoți, bețivi, huligani cu umeri de atleți... Aici, nu numai că nu mi-era frică de ei — erau inofensivi — dar, ceea ce era curios am început să simt o stranie plăcere să-i văd. Uneori, noaptea cînd îi priveam în timp ce așteptam interogatoriul pe bănci, observam în ochii lor o expresie de suferință la vederea cortului meu. Ce sentimente apăreau pe aceste fețe marcate de viciu. Și ce invidioși se uitau la pledurile mele multicolore, la micile mele crăticioare strălucitoare, la păhărelele mele de material plastic. Toată zestrea mea dovedea sănătate, securitate și o viață curată, igienică ! Ura, aviditatea profesională, opresiunea unei forțe brutale, distrugătoare, erau reduse acum la zero. Îi observam ceasuri în șir, alungit pe comoda mea saltea pneumatică, acoperită de un cearșaf alb ca neaua care îmi ajungea la bărbie. Mă cuprindea un sentiment de satisfacție răutăcioasă. Sadismul unui om slab, protejat de o forță artificială, oficială.

Am ajuns pînă într-acolo, încît mă simțeam deziluzionat cînd polițiștii nu aveau de lucru. Așteptam cu o adevărată nerăbdare noaptea de sîmbătă spre duminică. Sala era atunci plină ochi, de la un perete la altul, și îmi făceam ceaiul cu ajutorul unui primus metalic străvechi, tocmai la picioarele unor oameni cu pasiuni clocotitoare și pe care valurile învolburate ale nopții îi aduseseră aici, din cine știe ce ungher, din hăul orașului la pîndă, de dincolo de zidurile ospitaliere ale postului de poliție. Căci pînă la urmă îi consideram niște criminali.

În una din aceste nopți de sîmbătă spre duminică, a fost adus un bărbat beat, cu un aspect extrem de respingător. Un spate lat ca de gorilă, ochii ascunși de o frunte lată cît o curea. Ucisese un om.

— Sînt nevinovat — spuse el chiar de la începutul interogatorului.

— Asta-i bună — făcu sergentul. Atunci spune-ne cine l-a ucis ?

— El, zise asasinul, arătînd cu degetul spre mine. El !

Bineînțeles că această acuzare era absurdă. Cred că și polițiștii și-au dat seama. Deschideam tocmai un borcan de dulceață delicioasă, cînd l-au scos afară. Doamne, unde o să ajungem dacă o să ne apucăm să-i credem pe toți asasinii ?

— El e ! striga celălalt în celula sa.

— Am o treabă mică, și revin imediat, i-am spus sergentului.

Mi-am reținut răsuflarea în culoare. Am constatat cu un sentiment de ușurare că nu era nici un gardian la ușă. Abandonînd cortul meu, ridicat cu prețul unui asemenea efort, am luat-o la fugă.

Am luat-o la fugă în bezna cu vîntul umed, cu luminile oscilante ale felinarelor.

În românește de IRA VRABIE

CONSTANTIN DUICĂ

PARODIE STRUCTURALĂ

ÎNGER CAZUT

Bine-ai venit printre noi, îngere,
Scutură-ți hainele de praf... Te-ai lovit ?
Nu-i nimic... Și noi, oamenii, ne lovim,
Cădem adesea din zbor și ne doare,
O, ce ne doare !... Ia-ne
Așa cum sîntem
Nici mai buni, nici mai răi...
Despre Dumnezeu am uitat să vorbim,
Ne ard pe buze alte cuvinte.
Vino la masa noastră, vino la paharul cu vin,
Învață să-njuri, să rezolvi ecuații...
Tehnica, îngere, tehnica... Poate
O să-ți cumperi și mașină...
Of, prietene... Ai căzut așa de caraghios,
Ca o frunză, toamna... Pămîntul
A vuit surd, horcăind, pămîntul
Sătul de îngeri căzuți și de stele...
Tu ești însă simpatic : n-am văzut pînă acum
Nici un înger. Se zice că avem fiecare
Acolo sus, cîte unul...
M-aș bucura să fii îngerul meu :
Te-aș pune să-mi bați la mașină versurile,
Să te-mbeți în locul meu,
Să strîngi în brațe o femeie
Vie, îngere, vie și pămînteană
Dacă înțelegi cum devine cazul,
Vie și mincinoasă și de aceea ispititoare...
Parcă voi nu mințiți de atîtea ori cerul
Privind spre pămînt !
Singurul vostru adevăr îl rostiți
Căzînd, ca frunzele, toamna, din crengi...

Te-ai răzvrătit, prietene, sau
Ați fost prea mulți ? Spune-mi,
Dumnezeu știe să numere ?...

C. CRISTOBALD

„CAPȘA" literară

TITLURI ECHIVOCE

Orice pretext era bine venit pentru polemiștii orali de la „Capșa", ca să facă o glumă bună sau să lanseze un atac... rău.

Se specula — calamburgiu sau numai echivoc — pînă și apropierea posibilă dintre numele cîte unui scriitor și titlul vreunei lucrări de-a lui. De pildă, copertile unor cărți erau citite și așa :

Al. Cazaban : Un om supărător.

Ludovic Dauș : O jumătate de om.

Dan Petrașincu : Monstrul.

Sau cînd Ion Sava a anunțat că va dramatiza romanul **Otrava** al lui Emile Zola, iar N. D. Cocea că a scris o piesă intitulată **Canalia**, glumeții de la „Capșa" au lansat **știrea** mironosită că anunțarea celor două lucrări ar fi făcut mare senzație încît nu se mai vorbea în toată țara decît (fără ghilimele) despre... Canalia de N. D. Cocea și despre... Otrava de Ion Sava.

Iar cînd Horia Oprescu a publicat, acum peste 30 de ani, cartea sa **Arena cu un singur spectator** s-au găsit firește, la Capșa, recenzenți care să aprecieze... critic, că e... cartea cu un singur cititor.

Încît, spiritualii din ultimii ani, care — scriind despre piesa intitulată... original **Corabia cu un singur pasager** — au ținut să glumească... inedit, cum că e piesa cu un singur spectator, au glumit... înnădit.

INTRE STENDHAL ȘI PROUST

După premiera piesei **Suflete tari** a lui Camil Petrescu (în 1922), vrăjmașii săi literari s-au grăbit să insinueze (uneori și în scris) că această piesă „nu e decît o pastișă" după... romanul **Roșu și negru** al lui Stendhal, iar în 1933 cînd Camil Petrescu a publicat romanul **Patul lui Procust**, aceiași binevoitori s-au grăbit să susțină că — de data aceasta — romancierul român l-a pastișat pe... Proust. Și nu numai în text, dar chiar și în titlul cărții, „demonstrînd" cu creionul pe hîrtie, că — dacă din expresia „Patul lui Pro(c)ust" este eliminat „C", adică numele lui Camil — rămîne... „Patul lui... Proust".

Comunicîndu-i cineva acea „nevinovată" glumă, Camil Petrescu a replicat : „Cine lansează această neghiobie este un... Proust fără u."

prezentarea artistică și grafică : VIOREL BURLACU

Adresa redacției : București, str. Brezoianu 13, tel. 16.02.99. Abonamentele se fac prin oficiile poștale și difuzorii voluntari din întreprinderi. Costul abonamentului : 12 lei pe an individual; 60 lei pe an pentru întreprinderi și instituții

Tiparul executat sub comanda nr. 61 616 la Combinatul Poligrafic „Casa Scînteii" Piața Scînteii nr. 1, București